# BLANCA VARELA

## O EL DESCENSO AL POZO DE LA SANTIDAD

José D. Núñez



# BLANCA VARELA

## O EL DESCENSO AL POZO DE LA SANTIDAD

# BLANCA VARELA

## O EL DESCENSO AL POZO DE LA SANTIDAD

José D. Núñez





Blanca Varela o el descenso al pozo de la santidad
© José D. Núñez
1ª edición, 2022

De esta edición
© Universidad de Los Andes
Dirección General de Cultura
Ediciones Actual

Diseño y cuidado de la edición
Escuela de Letras
Ediciones de la Escuela de Letras
Facultad de Humanidades y Educación
Universidad de Los Andes, Mérida-Venezuela

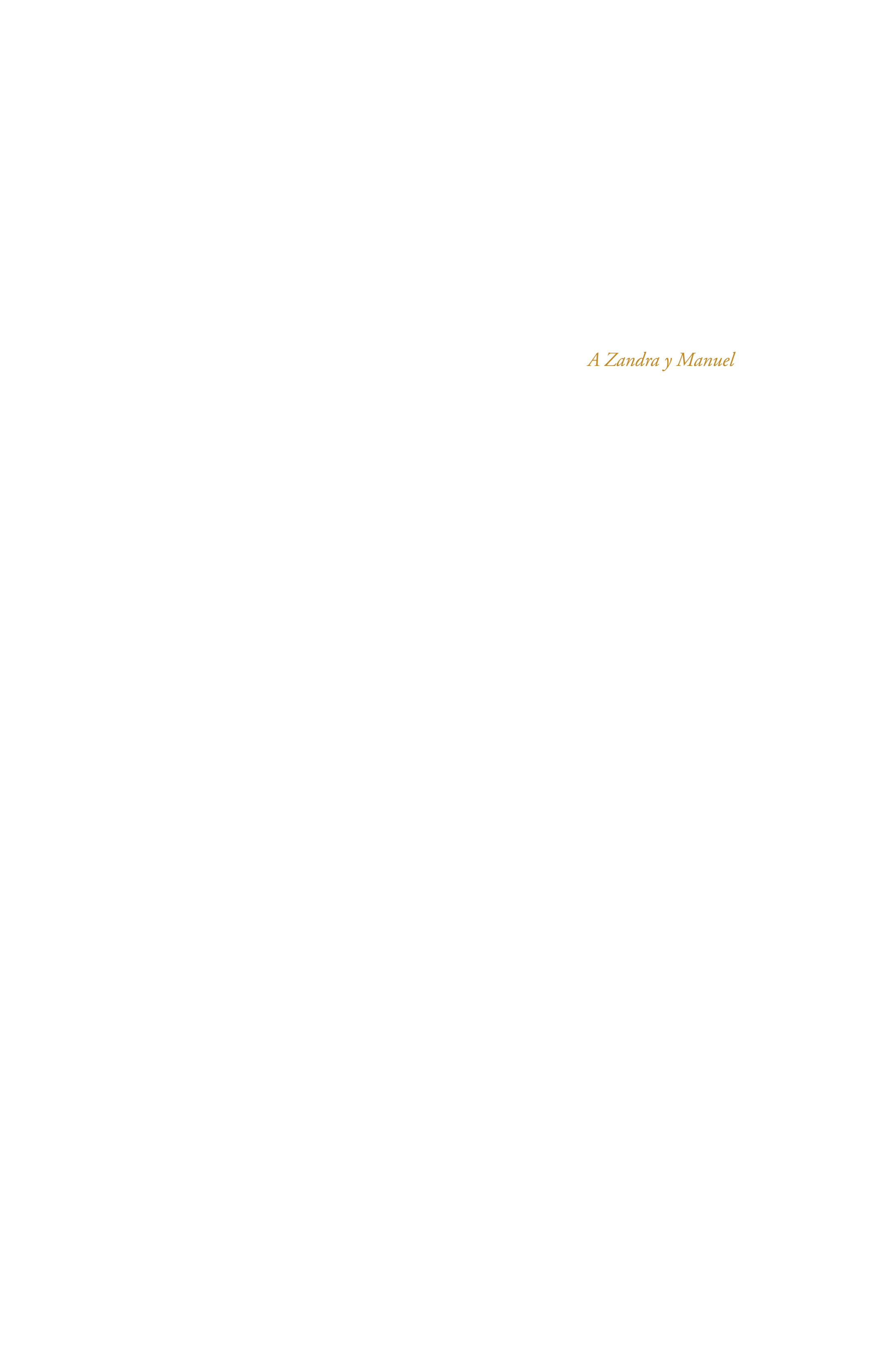
Fptografía de portada
© Herederos de la familia Szyszlo-Varela
Foto de archivo

Contraportada
https://unsplash.com

HECHO EL DEPÓSITO DE LEY:
Depósito Legal: ME2022000059
ISBN: 978-980-11-2082-7

Edición digital, 2022

# CONTENIDO



*A Zandra y Manuel*

*"El tema de la muerte de Dios es un tema romántico. No es un tema filosófico, sino religioso. Para la razón Dios existe o no existe. En el primer caso, no puede morir, y en el segundo, ¿cómo puede morir alguien que nunca ha existido?"*
Octavio Paz. *Los hijos del limo*

*"quítate el sombrero / si lo tienes / quítate el pelo / que te abandona /*
*quítate la piel / las tripas los ojos / y ponte un alma / si la encuentras"*
Blanca Varela. *El falso teclado*

# EL DISCURSO POÉTICO DE BLANCA VARELA: ASPECTOS GENERALES

En el contexto de la literatura peruana, la poesía de la segunda mitad del siglo XX resalta dos aspectos importantes que se corresponden, además, con los sucesos históricos-sociales que sobrevienen en la actualidad del mundo occidental. El primero tiene que ver con el desencanto generalizado, producto de la fe perdida, no sólo en el ámbito de lo religioso, donde se manifiesta como el fenómeno que hace eco de "la muerte de dios" planteado por Nietzsche, y al que Rafael Gutiérrez Girardot llama "la desmiraculización del mundo" (35), sino también en la esfera de lo artístico y literario, tras las promesas fallidas de las vanguardias y la idea de cambio o de avance que éstas plantean; y muy particularmente en el contexto peruano, luego de las discusiones infructuosas en su afán de delimitar la poesía pura de la poesía social, entre "los defensores" de la forma del arte y los "voceros" de los indígenas peruanos. Por otra parte, en el ámbito social, el adelanto de la ciencia y la tecnología como la gran promesa del futuro, dirigido desde las sociedades más abiertas y desarrolladas de occidente, se ve ensombrecida por una serie de atrocidades que atentan contra la vida de la sociedad civil; los ejemplos más emble-

máticos son el campo de concentración de Auschwitz, que muestra la barbarie nazi, Hiroshima y Nagasaki, signo de la barbarie norteamericana y de sus respectivos aliados. Con ello, la idea de progreso y desarrollo que era el trasfondo de todo este paso histórico termina siendo –como señala Octavio Paz– una amenaza real, en consecuencia "el futuro ya no es [visto como] el depositario de la perfección sino del horror (…). Las obras del progreso se llaman hambre, envenenamiento, volatilización" (213). Estos eventos, en conjunto, generan malestar y desconcierto, y el destino del hombre es percibido con desilusión y escepticismo.

El segundo aspecto es consecuente con el primero. Ante el sentimiento de desazón generalizada, y con el propósito de hacer frente a este escenario, los artistas y poetas de la época apelan a la ironía como medio que hace posible ver el mundo y la vida del hombre desde otra perspectiva. La ironía, entendida como doble sentido de lo real, que permite advertir "la dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, el otro lado de la razón: la quiebra del principio de identidad" (Paz 73). De este modo logran concretar una visión distinta, crítica y profunda, con respecto a los diversos acontecimientos que surgen en torno a la vida del hombre.

Hablamos, pues, de un grupo de artistas y poetas cuyas obras oscilan, por lo tanto, en un doble discurso, entre lo real y lo simulado, entre la mesura y la insurrección. Esta característica, siguiendo la propuesta de Paz, los sitúa dentro del contexto de la poesía moderna, donde la temática "por una parte es un diálogo contradictorio con y contra las revoluciones modernas y las religiones cristianas; por la otra, en el interior de la poesía y de cada obra poética, un diálogo entre analogía e ironía" (11). Dentro de ese grupo

de poetas se encuentra Blanca Varela. Su obra, dice Guillermo Sucre, converge "entre la rebelión y el asentimiento (…) En ella aparecen las furias, el rapto desmitificador, la certeza de ser una 'ínfima y rebelde herida del tiempo'. Pero, en última instancia, se ve que la domina una suerte de mesura cósmica, el reconocimiento del misterio sagrado e invulnerable del mundo" (495). Dicho de otra manera, se trata de una obra –con una voz árida y perspicaz– que discurre entre la certidumbre y la perplejidad.

Desde luego, junto al de Blanca Varela se puede referir el nombre de otros poetas latinoamericanos contemporáneos, que en mayor o menor escala comparten una relación temática. Una de ellas es la poeta argentina Olga Orozco, de quien Manuel Ruano ha dicho que "mantuvo una línea (…) reconcentrada en su mundo interior, personal, de alguna manera preocupada por sus criaturas fabuladoras, el lenguaje de las puertas y la certeza de un mundo más allá del espectáculo cotidiano, con sus pedrerías secretas y su imaginería fantástica" (10). Los títulos de algunas de sus obras incluso resultan reveladores en cuanto a la temática que hemos señalado: *La oscuridad es otro sol* (1967), *Mutaciones de la realidad* (1979), *La noche a la deriva* (1984), donde de manera general se puede advertir una exposición paradójica que exige pensar dicha obra a partir de un doble discurso. En esa misma tendencia se encuentra también la poeta colombiana Olga Isabel Chams Eljach (1922), conocida como Meira Delmar. Algunas de sus obras son: *Verdad del sueño* (1946), *Secreta isla* (1951), *Viaje al ayer* (2003). De los poetas peruanos, más allá de quienes se suele aludir, como es Emilio Adolfo Westphalen, César Moro, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, podemos mencionar a María Emilia Cornejo, a quien Roland Forgues señala como "la verdadera iniciadora en el país de toda la

corriente poética actual, centrada en torno al cuerpo y al erotismo y a la problemática de género" (81), y por supuesto a Magda Portal. Tras la publicación de su primer libro, *Una esperanza y el mar* (1927), José Carlos Mariátegui [citado por Forgues] dice: "Con su advenimiento le ha nacido al Perú su primera poetisa" (81); y Forgues agrega después que Portal es quien ha "desbrozado y parcialmente abierto (…) el campo de la elaboración de una escritura auténticamente femenina [o poesía escrita por mujeres] y que será definitivamente trazado y construido por Blanca Varela" (85). Asimismo, se puede citar el nombre de otros poetas peruanos que cronológicamente son posteriores a Varela, como el caso de Mariela Dreyfus, Rocío Silva Santisteban, José Watanabe, Rossella Di Paolo, Juan Ramírez Ruiz, Doris Moromisato, entre otros que son igualmente importantes y cuyas obras guardan una afinidad con la poética vareliana.

Conviene precisar asimismo que en la obra de Blanca Varela no es posible hacer una delimitación de género, su poética no se distingue por la mera alusión y distinción entre lo femenino y masculino, se trata de una obra que busca entender al hombre como ente humano, hecho de carne, de materia, y para ello recurre al lenguaje, o como suscribe Eva Guerrero, ella "sólo se atiene a una ley fundamental: crear indagando y sondeando el lenguaje sin identificarse con membrete alguno" (15), algo parecido a lo que Varela afirma también en entrevista con Roland Forgues, por "la calidad de lo que se dice, de lo que se escribe, de lo que se pone dentro del poema" (77), digamos que es posible diferenciar su obra de otras obras escritas tanto por hombres y mujeres.

La poética de Varela es reconocida, además, por su afán inagotable de descifrar y exponer con ironía las contrarie-

dades que se ciernen en torno a la existencia y la materialidad del ser humano; más allá de la moda del momento y el espectáculo, expone siempre con preocupación y disciplina el tema que resulta ser la espina dorsal de toda su obra: el ser humano, "ese extraño animal" parado frente al universo.

Su trayectoria poética pone en evidencia una voz en constante desasosiego. De ahí que la fuente más próxima y relevante de su obra se encuentre ligada a la soledad, la decadencia del cuerpo, la desconfianza, las falsas esperanzas de plenitud y la muerte como salida triunfal y única de la vida. No en vano David Hidalgo Vega, advierte: "Ningún espíritu puede quedar inmune después de leer a Blanca Varela. Algo se rompe, rasga o tritura dentro de cada nuevo lector" (parr.1). Sin duda, se trata de una poeta singular que ha ido escarbando cada vez más hondo los territorios de lo incognoscible, y dejando a su paso, en palabras de Mario Vargas Llosa, "un relente de imágenes de engañosa apariencia, pues bajo la delicadeza de su factura, sus juegos de palabras, la levedad de su música, se embosca una áspera impregnación de la existencia, una fría abjuración del ser en trance de vivir para morir" (15). Nos ocupamos de una poeta que no pretende evadir la realidad, sino, como ella misma dice, "explorarla, encontrarle un sentido, convivir con ella, asumirla" (Forgues 84), tal como es, incluso desde su lado más sórdido e insustancial, con ironía y sin rencores: ése parece ser su designio y, en buena medida, el punto clave que la sitúa dentro de los dos aspectos antes señalados y el contexto poético aludido.

Desde otra perspectiva, vemos que para Varela la labor poética es básicamente una necesidad. En entrevista con Víctor Rodríguez Núñez, dice: “La poesía no se elige, es un destino. Se viene al mundo con esa formación o deformación: la necesidad de la poesía”. Y ante la pregunta de Rodríguez sobre si es posible el aprendizaje de la poesía, ella responde: “Se puede aprender a escribir poesía, que es una cosa bien distinta. La poesía es algo natural, un don humano, una manera de ver el mundo” (285). Evidentemente, ella tiene ese “don humano”, al igual que tuvo la oportunidad de “aprender a escribir poesía” desde los primeros años de su vida. Nació en Lima en 1926, en el seno de una familia de artistas y compositores. “Mi padre [dice en entrevista con Rosina Valcárcel] fue una de las personas que determinó mis gustos literarios, claro que sí. Cuando yo era muy pequeña, él me prestaba –me daba– los libros que leía. Él leía mucho a los españoles, Unamuno, Baroja, leía a Valle Inclán” (3). Tales lecturas significaron para Varela un gran comienzo. La contribución de parte de su madre, quien siempre estuvo involucrada en el campo del arte y la escritura, no fue menos significativa, y Varela así lo ha reconocido: “Mi madre escribe [comenta en la entrevista con Forgues], mi abuela escribía; siempre ha habido una vena literaria en mi familia” (87). Estos hechos sin duda despertaron su entusiasmo, y siendo aún adolescente tuvo la inquietud de buscar, por cuenta propia, otras lecturas: “yo leía mucho [dice en otro momento de la misma entrevista], cualquier cosa, porque en casa no me prohibían la lectura de nada” (87). Varela vivió los primeros años de su vida dentro de un ambiente de libre elección de lecturas, y por supuesto, de un aprendizaje constante.

Tras su ingreso a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, se encuentra con un grupo de jóvenes poetas con quienes comparte lecturas de autores sobre todo europeos, que eran poco leídos en las universidades del Perú de los años 40 y 50; entre los que más se mencionan están Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, García Lorca, Quevedo. En esta época, y dentro de las aulas de la Facultad de Letras, conoce también a escritores consagrados como José María Arguedas, de quien, en conversación con Efraín Kristal, Varela dice:

> Él abrió una compuerta curiosa, para mí en particular, y creo que también para otras gentes más evolucionadas y mayores que yo, personas que sabían que existía ese otro Perú que no era Lima ni el barrio en que vivías ni las familias que conocías ni los cuatro nombres que se barajaban en los periódicos, sino que era un mundo que siempre había considerado como algo un tanto folclórico y pintoresco, y esto por una lejanía totalmente cultural (134).

Conocer "ese otro Perú" le permite tener una visión íntegra de la sociedad en que vivía, visión que contribuiría después en su formación y amplio conocimiento sobre los diversos escenarios "folclóricos y pintorescos" del mundo en su conjunto, particularmente tras su estancia en Europa y Estados Unidos.

En París conoce de cerca y se reúne con varios escritores latinoamericanos; Julio Cortázar es uno de ellos, y también Octavio Paz, figura clave en la formación de Varela. Algunos críticos, David Hidalgo Vega entre ellos, califican al escritor mexicano como su "padrino literario", porque no sólo animó a la poeta a publicar su primer libro, sino que escribió el prólogo, donde resalta las cualidades y augura el futuro literario de Varela. Por medio de él conoce a varios escritores europeos, entre los que

destacan Jean Paul Sartre y Sinome de Beauvoir, los mismos que marcan un antecedente y son (cómo no) el estímulo decisivo en su formación intelectual y la base en la construcción de una voz propia y particular, que ha sido merecedora del reconocimiento internacional. En América Latina recibió premios como el "Octavio Paz", y en España se le han otorgado dos de los galardones más prestigiosos: el "Reina Sofía" y el "Federico García Lorca", despertando con ellos el interés de más de un lector por estudiar su obra.

## DÓNDE INSCRIBIR LA POESÍA DE BLANCA VARELA

Cronológicamente, la obra de Blanca Varela se sitúa, junto a la de otros poetas importantes, dentro de la denominada Generación del 50, con nombres como Sebastián Salazar Bondy, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, y (aunque con cierta diferencia conceptual) otros como Wáshington Delgado, Francisco Bendezú, Alejandro Romualdo, Juan Gonzalo Rose, Carlos Germán Belli. En conversación con Rodríguez Núñez, la autora así lo reconoce, "Soy parte de una generación literaria específica. Siendo mujer y, de alguna manera, la única que han considerado dentro de esa generación, me siento muy acogida por ella. Pienso que es importante para un poeta tener consciencia de generación. Con tus contemporáneos se comparten ideas, gustos" (286). Dada su cercanía a Emilio Adolfo Westphalen, y admitiendo ciertas reminiscencias de la poesía de éste encontradas en su obra, como, por ejemplo, hacer coincidir los opuestos en un mismo verso: "luminoso opaco ruin divino", "mil veces muerto recién nacido siempre" (203)[1], estudiosos

1 La edición e introducción de la presente Antología está a cargo de Eva Guerrero. Selección: Ángel González Quesada. Publicado

como Adolfo Castañon encuentran ciertos vínculos con el surrealismo: “De ellos aprendió ese arte del balbuceo y del quiebre que es una de sus mayores contribuciones a la lírica castellana” (54). No obstante, Octavio Paz, en el prólogo a *Ese puerto existe*, publicado originalmente en 1959, hace una apreciación que compartimos, a partir del señalamiento hecho por el escritor francés André Pieyre de Mandiargues sobre el hecho de que “los jóvenes poetas de lengua española, originarios de América latina, son los hijos pródigos del surrealismo y de la escuela andaluza”: “La fórmula [escribe Paz], acaso demasiado general, no carece de verdad. [Sin embargo] No sé si Varela se reconoce en Lorca, Alberti o Aleixandre, aunque tengo la certeza de que Cernuda es una de sus lecturas favoritas”; y agrega después: “Blanca Varela es un poeta surrealista, si por ello se entiende no una escuela, una ‘manera’ o una academia, sino una estirpe espiritual”. Paz cierra el párrafo con esta pregunta que al mismo tiempo podría ser la respuesta: “¿Por qué no decir, entonces, que Blanca Varela es, nada más y nada menos, un poeta, un verdadero poeta?” (11). Concluye Paz que su obra, por lo tanto, no se afilia a ningún movimiento o escuela literaria, que se trata sólo de una voz “silenciosa”, capaz de estremecer al lector y exponerlo “desnudo” ante la aspereza de su discurso. Como dice Julio Ortega, la voz de Blanca Varela “es la breve y fugaz ceremonia de una conmoción irrepetible” (14), que prescinde de los cánones impuestos, rompe los límites y nos sumerge, sin reparos, en ese complejo espacio que es la existencia del hombre.

---

bajo el título de, *Aunque Cueste la Noche* (2007). Ediciones Universidad de Salamanca. En adelante, todas las citas de los poemas de Varela pertenecen a esta edición.

Estas observaciones en conjunto nos llevan a plantearnos lo siguiente: ¿cuál es la propuesta poética de Blanca Varela?

Debemos rememorar, en breves rasgos, su formación intelectual.

Uno de los pasos más importante es, evidentemente, su ingreso a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y su encuentro con los entonces jóvenes poetas antes mencionados, que le ofrecen, además de su complicidad en el oficio, acercarse y leer de manera asidua las obras de autores clásicos como Quevedo, San Juan de la Cruz, García Lorca, Rilke, Góngora, Cernuda, Mallarmé, Eliot, entre otros. Por ello suponemos que no es casual encontrar en su obra datos que la vinculan directamente con algunos escritores místicos, especialmente con San Juan de la Cruz, uno de cuyos poemas fundamentales lleva el título de *Cántico espiritual;* en Varela encontramos *Canto villano*. Algo similar ocurre también con los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, pues en Varela tenemos *Ejercicios materiales*.

Esta relación intertextual, establecida por supuesto de forma genérica, nos sitúa en un nuevo escenario, y a partir de los puntos antes señalados en relación con la poesía moderna, nos lleva a pensar en la posibilidad de una reescritura subvertida, donde es posible que la poeta, tras haber "asimilado" el planteamiento místico cristiano propuesto en la obra de San Juan de la Cruz y San Ignacio de Loyola (por nombrar a dos de los personajes más representativos de esta corriente), en un acto instaurativo, revierta este planteamiento y lo exteriorice a través de su obra, tomando esta vez como única referencia, o eje central, el cuerpo.

Si partimos de esta premisa, podemos afirmar entonces que la propuesta poética de Blanca Varela se sitúa y sustenta dentro de un contexto "místico secular", dos palabras cercanas al planteamiento de Nietzsche, expuesto fundamentalmente en *Así habló Zaratustra*, como el "hundimiento de lo divino", en clara resonancia con el triunfo del monoteísmo como forma decisiva de la muerte de Dios. "Dios [dice textualmente, Nietzsche] es una suposición: más yo quiero que vuestro suponer se mantenga dentro de los límites de lo pensable" (73); es decir, lejos de un Dios sobrehumano. La propuesta, por lo tanto, demanda pensar en "un superhombre" que esté creado y pensado por el hombre.

En ese sentido, se debe aludir una vez más a los efectos del fenómeno de la modernidad y cómo se manifiesta en la obra de Blanca Varela, no sólo porque la autora cronológicamente pertenece a este periodo, sino porque en su obra es constante la presencia de una de las características particulares de esta época: el sentimiento de desamparo existencial:

> ¿Qué dice ese cuerpo inmóvil en su movimiento?
> Está solo. Lo otro es aire alrededor de la isla que danza.
> Digo isla y pienso en mar. Digo mar y pienso en isla.
> ¿Son lo mismo?
> Se suceden vacío continuo y plenitud sin nombre (299).

Tal sentimiento de desamparo, además, de acuerdo con el fragmento del poema citado, se complementa con la falta de asidero: el hombre visto como una isla en el mundo, sucedido de un vacío incesante:

> ni una línea para asirse
> ni un punto
> ni una letra

ni una cagada de mosca
en donde reclinar la cabeza (243).

El hombre ha sido arrojado en el mundo, sin nada ni nadie más que él mismo. Esta imagen se corresponde evidentemente con la filosofía existencialista propuesta por Jean Paul Sartre, a quien Varela, como ya lo mencionamos, conoció y leyó de manera continua.

No obstante, y a pesar de lo señalado hasta aquí, Varela no parece complacida con el hecho de subvertir un planteamiento clásico como el del misticismo cristiano, sino que, además, apuesta por una transformación, un desplazamiento definitivo, y propone a la vez "un nuevo modo de espiritualidad", tomando como eje central la corporalidad.

Estas consideraciones, por una parte, sustentan nuestra inquietud por estudiar la obra de Blanca Varela a partir de tres libros puntuales: *Valses y otras falsas confesiones* (1971), *Canto villano* (1978) y *Ejercicios materiales* (1993), en los cuales, a criterio personal, existe una secuencia clara que respalda el propósito del presente estudio; por otra, estas obras nos llevan a plantearnos las preguntas de rigor en torno a nuestro objeto de investigación: ¿cómo relaciona Blanca Varela la experiencia mística y la modernidad secular en los tres títulos mencionados?; ¿de qué modo se expresa el desprendimiento del orden cristiano y el vacío de trascendencia?; y por último, ¿cómo opera en la obra vareliana la experiencia mística cristiana y cuál es su propuesta final?

Dar respuesta a estas interrogantes, a partir de un análisis sustentado en los tres títulos elegidos, es nuestro propósito fundamental.

## ALGUNOS CRITERIOS TEÓRICOS

Dado que la mira de nuestro objeto de investigación está puesta en la reescritura mística desde una modernidad secularizada, es necesario fijar algunos parámetros teóricos que sirvan de ejes conceptuales sobre los que apoyar la lectura interpretativa del corpus elegido. En ese sentido, esbozaremos el concepto de mística cristiana desde la iluminación referida en la obra completa de San Juan de la Cruz:

> Mi alma está desasida
> de toda cosa criada,
> y sobre sí levantada
> y en una sabrosa vida
> sólo en su Dios arrimada (57).

De acuerdo con este fragmento, advertimos que el hombre es una realidad en perfecta continuidad óntica con el Ser Absoluto, y a su vez, la única vía (y la correcta, además) para su autorrealización, y la razón de su existencia.

Este hecho nos lleva a señalar el planteamiento propuesto por Raimon Panikkar, quien ve en la conciencia mística una “dimensión” necesaria y fundamental en la realización del ser humano:

> Consideramos la mística no como una especialidad de algunos seres humanos, sino como una dimensión esencial del hombre, aunque se encuentre hoy un tanto atrofiada en la cultura tecnocientífica, que se acerca a la realidad humana con lentes estrictamente bifocales (compuestas por los sentidos y la razón “raciocinante”), aunque con la protesta de los artistas y la resistencia pasiva del pueblo llano (206).

Por ello, Panikkar insta a buscar “el último fundamento” de dicho enfoque en la “antropología dualista (cuerpo–alma) que ha desplazado la antropología tripartita de tantas

tradiciones, sin excluir la judeocristiana (cuerpo, alma, espíritu), en la que se reconoce un tercer elemento constitutivo del ser humano, irreductible a los dos primeros". Ese tercer elemento, referido puntualmente al espíritu, continúa Panikkar, "no es individual ni tampoco individualizable: no es nuestra propiedad privada ni tenemos dominio sobre él. El espíritu sopla donde, cuando y como quiere, y se manifiesta en la consciencia y precisamente en la consciencia mística" (206-207). De ahí la propuesta de fijar la atención en los dos primeros elementos, sobre los cuales el ser humano goza de cierta primacía.

En esta misma línea de pensamiento se tomará en cuenta, de igual manera, el estudio realizado por José Ángel Valente, en torno a la obra del místico español, con especial interés en la crítica que hace de la crítica llevada a cabo por Dámaso Alonso y por Jorge Guillén, inspirados en "un burdo criterio dualista", donde expresa su rechazo hacia a la dualidad poética y religiosa, y su apuesta por la "sobreabundancia de una sola o unificada experiencia" (22), por la unidad del hombre y su autorrealización.

Asimismo, abordaremos el tema de la modernidad como expresión literaria a partir del planteamiento propuesto por Octavio Paz, quien afirma que:

> En su disputa con el racionalismo moderno, los poetas redescubren una tradición tan antigua como el hombre mismo y que, transmitida por el neoplatonismo renacentista y las sectas y corrientes herméticas y ocultistas de los siglos XVI y XVII, atraviesa el siglo XVIII, penetra en el XIX y llega hasta nuestros días. Me refiero a la analogía, a la visión del universo como un sistema de correspondencias y a la visión del lenguaje como el doble del universo (10).

Esa reflexión nos acerca a la idea de que existe, como ha existido siempre, una conexión clara a través de los siglos entre una época y otra, y lo único que en cierto modo las distingue son las formas de expresión. Idea que nos lleva a la vez hacia otro plano, sobre el cual Paz dice: "Lo que está en entredicho, en la segunda mitad de nuestro siglo, no es la noción de arte, sino la noción de modernidad" (11). Nos proponemos ahondar este asunto dentro y desde la obra de Blanca Varela.

Del mismo modo, se abordará el tema de la secularización desde un punto de vista filosófico, y tomando como referente el estudio realizado por Rafael Gutiérrez Girardot y expuesto en su libro, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales,* donde asocia dicho término con la pérdida de la fe y la ausencia de Dios en la vida del hombre moderno. Sin embargo, Gutiérrez Girardot deja en claro a la vez que ello "no significa que tras la pérdida de la certeza en un más allá se le ofreciera al hombre un más acá diverso, sino que más bien fue lanzado del más allá y del más acá a sí mismo, de modo que la modernidad no ha de entenderse como un proceso de mundanización en el sentido riguroso de la palabra" (83). Afirmación que refuerza el planteamiento que venimos exponiendo hasta el momento: el ser humano no tiene a nadie en el mundo, sino a sí mismo.

Para Massimo Borghesi, "Se trata [en realidad] de una vuelta a la gnosis después del cristianismo, después de que el descubrimiento cristiano de la historia, de la dinámica histórica de la salvación, haya inaugurado una diferencia entre antiguo y moderno. Esto induce a hablar de una metamorfosis de la gnosis" (55). Lo que supone volver al inicio, a los orígenes. Aspecto que será abordado a partir de la propuesta de Giorgio Agamben, quien afirma:

> En la lectura de Hegel que hace Kojéve, el hombre no es, en efecto, una especie biológicamente definida ni una sustancia dada de una vez y para siempre; es, más bien, un campo de tensiones dialécticas ya cortados por cesuras que separan siempre en él –al menos virtualmente– la animalidad "antropófora" y la humanidad que se encarna en ella. El hombre existe históricamente tan sólo en esa tensión; puede ser humano sólo en la medida en que trascienda y transforme el animal antropóforo que lo sostiene (28).

Se trata en todo caso de reconocer su animalidad para identificarse como ser humano. Planteamiento que intentaremos exponer en función de la obra poética de Blanca Varela como propuesta de un nuevo modo de espiritualidad. De manera general, podríamos decir que son éstos algunos criterios teóricos dentro de los cuales nos proponemos enmarcar el presente estudio.

# RELACIÓN INTERTEXTUAL: LO MÍSTICO Y LO PROFANO EN *VALSES Y OTRAS FALSAS CONFESIONES*

*"a ti capaz de desaparecer*
*de ser atormentado por el fuego*
*luminoso opaco ruin divino"*

El vínculo entre la obra poética de Blanca Varela y los principios que rigen el misticismo cristiano, en lo que respecta a la trascendencia del hombre y su relación con lo divino, es evidente desde los primeros poemas de su libro inaugural, *Ese puerto existe,* publicado en 1959 por la Universidad veracruzana y prologado por el escritor y amigo personal de Varela, Octavio Paz. Saltan a la vista rasgos que sugieren un devenir hacia el origen de las cosas, como se observa en los siguientes versos: "Es hacia la noche donde vamos/ al frescor de la sombra continua / a beber de los frutos vivos / que penden de ramas increíbles" (146). Estos versos nos remiten a la vez a la *Noche oscura del alma* de San Juan de la Cruz, donde el alma transita inicialmente por un estado de purificación para luego adentrarse en la noche oscura del espíritu, que viene a ser, en ese caso particular, el nivel máximo de perfección o de unión con Dios.

No obstante, esta relación se manifiesta de manera explícita e invariable a partir del libro *Valses y otras falsas confesiones* (1971). En los quince poemas que lo componen, encontramos elementos claves, puntos axiomáticos que proceden de las bases y principios fundamentales del misticismo cristiano. El ejemplo que podríamos citar es el título del poema que abre este libro, “Vals del ángelus”.

El ángelus, como se sabe, es una invocación que se practica dentro de la doctrina cristiana en memoria de la anunciación y encarnación del Verbo. Los fieles cristianos han de repetirla de manera sistemática con el fin de consagrar su día a Dios. Blanca Varela toma este referente fundamental; sin embargo, lo asocia (no por accidente) con el vals, con esa diversidad de melodías traídas inicialmente de Europa y adaptadas al golpe del cajón y el sonido de las cuerdas de la guitarra, la letra nostálgica del yaraví y los pasos y movimientos de caderas de los afroperuanos. El resultado, evidentemente, no es una oración ni un canto al ángelus sino una especie de vals, pero escrito y “cantado” al estilo vareliano.

Para Roland Forgues, se trata de una “asociación impertinente de un rito pagano (la danza), con un rito religioso (la plegaria) que desacraliza el misterio de la encarnación” (87). Este juicio, por una parte, nos permite determinar que la poesía de Varela no es una poesía mística o religiosa en el sentido literal del término; como pocas obras, y contrario a lo que podría suponerse, se trata de un libro escrito con absoluta libertad, alejado de cualquier dogma establecido y, en consecuencia, difícilmente encasillable. En segundo lugar, se pone en evidencia un movimiento de descenso, ya que la poeta logra situar lo sagrado en el mismo nivel de

lo profano; dicho de otra manera, traslada lo espiritual al terreno de lo material.

Asimismo, Varela admite que éste "es el libro de ruptura con mis orígenes" (Kristal 146). Si partimos de esa primicia, y tomamos en consideración la temática que aborda, esta vez de manera directa, en un tono radical y crítico respecto a los principios establecidos por la doctrina cristiana (además de la ruptura con las normas tradicionales de versificación), creemos que la poeta se refiere fundamentalmente a la ruptura con sus orígenes católicos. Cabe recordar que Varela nace en un hogar católico (así lo admite en otro momento de la entrevista) y estudia en un colegio igualmente católico. Algunos años antes, también en conversación con Roland Fogues, Varela relata de manera anecdótica uno de los encuentros que tuvo de adolescente con el vicario de la iglesia católica del distrito limeño donde vivía, y que guarda cierta afinidad con el planteamiento que venimos perfilando:

> De niña, yo leía mucho, cualquier cosa, porque en casa no me prohibían la lectura de nada. Recuerdo que le conté al cura que había leído *Nana*. Yo tenía doce años. Entonces él me dijo: "es un libro asqueroso. Ahora vas a ir a tu casa y vas a quemarlo". Y entonces yo le dije: no puedo quemar libros. Los libros no se queman. Y él me contestó: "No te voy a dar la absolución hasta que lo quemes". Como no lo quemé, nunca más volví a misa (88).

Tales hechos finalmente nos permiten hacer una primera aproximación: la relación entre la poesía de Blanca Varela y el misticismo cristiano surge a partir de una apropiación y asimilación de los principios básicos del misticismo por parte de la autora, y su consecuente ruptura con los mismos; caso que se expone de manera explícita a partir del libro *Valses y otras falsas confesiones.*

Si continuamos con el poema "Vals del ángelus", leemos, por ejemplo: "Ve lo que has hecho de mí, la santa más pobre del museo, la de la última sala, junto a las letrinas, la de la herida negra como un ojo bajo el seno izquierdo" (201). Observamos, en primera instancia, una aceptación implícita sobre el origen o la creación del hombre; digamos que la poeta inicia este libro admitiendo ser obra de un ser supremo, de ahí que diga, "Ve lo que has hecho de mí". No obstante, en esta misma frase debemos resaltar el tono crítico, provocador, que también es evidente, lo mismo que el sentido horizontal en que se dirige al creador. Este incidente se complementa con la segunda parte aquí señalada: "la santa más pobre del museo, la de la última sala, junto a las letrinas", donde, sumada a esa voz crítica e imprecatoria, advertimos una censura directa y sin contemplaciones. Ésta se tornará en una constante a lo largo de toda la obra.

Notamos también que, recurriendo a su condición de mujer, toma como referente el nombre de una de las figuras claves del cristianismo: la Santa Virgen María; y cuestiona al Creador el haber hecho de ella "la santa más pobre del museo", y que se encuentre, además, "junto a las letrinas". Es decir, establece un vínculo con quien, desde el punto de vista cristiano, representa el mundo femenino, para luego, en un tono irreverente, mostrar su insatisfacción y rebelarse contra los principios atribuidos mediante normas éticas y morales al "mundo de la mujer".

En otro instante, dentro de este mismo poema, dice también:

> Así te he visto vertiendo plomo derretido en las orejas inocentes, castrando bueyes, arrastrando tu azucena, tu inmaculado miembro, en la sangre de los mataderos. Disfrazado de mago o proxeneta en la plaza de la Bastilla – Jules te llamabas ese día y

tus besos hedían a fósforo y cebolla. De general en Bolivia, de tanquista en Vietnam, de eunuco en la puerta de los burdeles de la plaza México.

Formidable pelele frente al tablero de control; grand chef de la desgracia revolviendo catástrofes en la inmensa marmita celeste (201).

Evidentemente, se da lugar a una confrontación directa, a una "interpelación a un dios ausente, que se hace más fuerte porque no está nombrado en el poema, y sólo es aludido a través del horror" (Guerrero 48). La consternación está señalada con imágenes que van de la cotidianidad: "castrando bueyes", a lo fundamental y lo meramente existencial: "Formidable pelele frente al tablero de control", "revolviendo catástrofes en la inmensa marmita celeste". Se pone así de manifiesto la ruptura –a la que antes habíamos aludido–, el quiebre absoluto con los principios fundamentados en la doctrina cristiana, y como acto seguido, el desplazamiento hacia el terreno de lo material, de lo mundano o lo execrable, como ocurre en el caso que venimos citando.

En consecuencia, se asume que Blanca Varela, a partir de *Valses y otras falsas confesiones*, recurre abierta y explícitamente al origen de las cosas, al inicio, para luego, en un acto de rebeldía, trastocar los conceptos y preceptos tradicionales de una cultura que se rige por normas éticas y morales establecidas (en gran parte) por la doctrina cristiana. Como dice Ina Salazar:

Coexiste en el lenguaje poético [de Varela] una necesidad de ritualización, la búsqueda de una palabra que reintegre lo cultural y, al mismo tiempo, todo un proceso que va de la profanación a la profanización de los símbolos y figuras religiosas, así como un trastrocamiento, un cuestionamiento de los modos de representación tradicionales (2).

Eso nos lleva a pensar en un desplazamiento hacia un espacio de negación y de carencia, o como suscribe también Luis E. Cárcamo-Huechante, "se desplaza en una suerte de movimiento descendente, al abrirse con la ya previamente referida cadena de referentes simbólicos –infancia, naturaleza, música– para prontamente descender hacia la condición ontológica del 'hombre' y, luego, a una dimensión social de la carencia" (10-11). Semejante desplazamiento concluye, indefectiblemente, en la propuesta de una reescritura subvertida, donde el cuerpo es el centro y único lugar de las respuestas, y donde la acción de la palabra cumple un rol trascendente. Tomando una vez más lo dicho por Ina Salazar:

> Ambos [Eielson y Varela] (...) proponen una reescritura subvertida de textos místicos, en la cual el cuerpo se vuelve central, irguiéndose contra la visión que, desde Platón, predomina en Occidente, de un alma inmortal que el hombre debe aislar, purificar, para separarla de un cuerpo cuya función es sólo la de un receptáculo o tumba (2).

Es decir, nos encontramos ante una obra que se sitúa dentro de un contexto místico –secular, dos palabras estrechamente relacionadas con el fenómeno de la modernidad y los modos de expresión artística que van desde un diálogo fallido con la divinidad, la conciencia de desamparo existencial, la expresión de nostalgia sobre el orden perdido y la "muerte de Dios", en palabras de Nietzsche, todo recreado "metonímicamente a través del motivo del cielo, de un cielo mudo o en ruinas" (Salazar 9), de un paraíso en decadencia. Por consiguiente, "Se niega que la vida contemplativa sea el más alto ideal humano y se afirma el valor supremo de la acción temporal. No la fusión con Dios, sino con la historia: ése es el destino del hombre" (Paz 53). Consciente de lo efímero de la existencia, o del "valor supremo de la acción

temporal", la poeta abre así un camino de búsqueda de "una nueva verdad" respecto a la trascendencia del hombre y su relación con lo divino, o lo sobrehumano.

## EL VALS Y LA "OTRA FALSA CONFESIÓN"

Desde otra perspectiva, vemos que la poesía de Blanca Varela no guarda relación alguna con la temática y el tono del vals peruano.

El vals es parte del amplio bagaje del folklor nacional y sus letras revelan historias cotidianas, matizadas de un tono sentimental, casi siempre asociadas al contexto del "desamor y el sufrimiento por una mujer". Varela, aun cuando aborda el tema de la mujer, lo hace con una amplia y profunda acritud, alejada de toda idea de sentimentalismo: "Mira mi piel de santa envejecida al paso de tu aliento, mira el tambor estéril de mi vientre que solo conoce el ritmo de la angustia, el golpe sordo de tu vientre que hace silbar al prisionero, al feto, a la mentira" (201). Dice Helena Usandizaga, "El tono de Blanca Varela al lado del tono del vals, es seco y árido; esto tiene que ver con su particular búsqueda, guiada por una especie de mística laica" (477). Algo que es evidente incluso a partir del título del libro, *Valses y otras falsas confesiones*.

Sin embargo, debemos insistir que no por ello su poesía carece de ritmo; la aridez, el distanciamiento de lo sentimental, le otorgan una simetría excepcional y ponderada, y con ello también una enorme carga de significado. En la entrevista concedida a Efraín Kristal, la autora reconoce:

> He tratado de evitar tener un ritmo tradicional, exterior. Como te conté, vengo de una familia que siempre ha versificado y

> para mí ha sido muy fácil hacerlo. He tenido que contrariarme para no rimar, para no usar medidas. Mi poesía tiene más bien disonancias, pero frase a frase, paso a paso, guarda un ritmo interior. Cuando corto una frase es porque hay un acorde. Es una manera de separar algo de algo (146).

Tales disonancias se aprecian desde sus primeros libros: "El suplicio comienza con la luz. / Una linterna sorda, arriba, lo ilumina todo. / Descubren el cuerpo y el muy canalla tiene cara de santo" (159); pero resultan decisivas e incuestionables a partir de este libro. En el poema "Nadie sabe de mis cosas" dice, por ejemplo:

> a ti capaz de desaparecer
> de ser atormentado por el fuego
> luminoso opaco ruin divino
>
> a ti fantasma de cada hora
> mil veces muerto recién nacido siempre
> a ti capaz de hacer gira la llave
> de inventar el sol en un cuarto vacío (203).

En palabras de Eva Guerrero, se trata de "Una voz que empieza a pronunciarse sin trabas, que quiere alejarse del enmascaramiento (de los valses) y de la falsedad. La mirada se posará en lo derruido, pero que, una vez aceptado, marcará la pauta del vivir" (45). Una voz que traspasa los límites del habla cotidiana, sin caer en refinamientos o pretensiones intelectuales. Como indica también Usandizaga: "Varela contrapone e ironiza del vals dos cosas que rechaza en su lírica: la idealización y el impudor"; y líneas más adelante destaca que Varela "asume este exceso y este impudor" dentro de su poética, "pero no lo comparte" (477-478). Esa afirmación nos lleva a pensar que incluir textualmente dentro de sus poemas las letras de algunos valses (muy conocidos, por cierto) tiene como fin desmitificar el discurso

oficial instaurado en torno a ciertas prácticas y modos de expresión tradicionales, un discurso que, por demás, linda entre el embellecimiento y la trivialidad; de ahí que Varela las escriba entre comillas, cual cita textual, como "estrella de mis noches" (206), por ejemplo.

Asimismo, surge lo que podríamos llamar un desplazamiento en la forma textual de la escritura: aparecen poemas escritos en prosa, y la poeta deja intencionalmente de usar algunos signos de puntuación, como se observa en los fragmentos antes señalados. "No poner puntuación [ha dicho Varela, en conversación con Kristal] me permite por una vez siquiera usar mis silencios, respirar como quiero, no ser la persona que los demás creen que soy, o quieren que sea" (145-146). Y, por si fuera poco, vemos que logra reunir y hacer coincidir los opuestos: "luminoso opaco ruin divino", "mil veces muerto recién nacido siempre".

Estos hechos, en conjunto, constituyen una oposición perentoria a las formas y modos de expresión tradicionales, y abren un espacio donde las abstracciones y la certeza de un mundo ideal desaparecen: "miente la nube / la luz miente / los ojos / los engañados de siempre / no se cansan de tanta fábula" (209), quedando expuesto un escenario cáustico y ruinoso sobre el cual se erige la base del accionar poético de la autora peruana, y donde sus confesiones, anunciadas como falsas, terminan siendo parte de un acto irónico.

La ironía, por supuesto, no es exclusiva de este libro, está presente en toda su obra, de principio a fin, es la manera como ella contrapone –dice Roberto Paoli– "a la naturaleza inexcusable del discurso humano su arisca desnudez expresiva, que es la manifestación sensible de su poética y de su ética de la negación de lo falso" (16); sólo que en este caso viene claramente acompañada de un tono imprecato-

rio y profano, tema que aún no es concluyente en sus libros anteriores, y que sitúa su poética, y este libro en particular, dentro de un contexto de desconfianza sistemática:

> ¿Qué más quieres de mí?
>
> Quieres que ciega, irremediablemente a oscuras deje de ser el alacrán en su nido, la tortuga desollada, el árbol bajo el hacha, la serpiente sin piel, el que vende a su madre con el primer vagido, el que solo es espalda y jamás frente, el que siempre tropieza, el que nace de rodillas, el viperino, el potroso, el que enterró sus piernas y está vivo, el dueño de la otra mejilla, el que no sabe amar como así mismo porque siempre está solo. Ve lo que has hecho de mí. Predestinado estiércol cieno de ojos vaciados.
>
> Tu imagen en el espejo de la feria me habla de una terrible semejanza (202).

Confesar, en la poesía de Varela, es por lo tanto sinónimo de cuestionar, poner en duda y buscar la verdad de las cosas a partir de ciertos referentes primarios vinculados a la historia del hombre y su relación con Dios. De ahí tal vez este último verso: "Tu imagen en el espejo de la feria me habla de una terrible semejanza". En palabras de Forgues, esta imagen en el espejo "reúne lo humano y lo divino, lo terrenal y lo trascendental" en un mismo contexto, acto que por añadidura deriva en "la desdivinización de Dios", y con ello en "la inversión del postulado cristiano. No es el hombre (...) quien está hecho a imagen y semejanza de Dios, sino Dios quien está hecho a imagen y semejanza del hombre" (87). Naturalmente, es uno de los momentos más críticos e irreverentes de su accionar poético, y uno de los poemas donde la autora define, con claridad, su postura respecto al vínculo históricamente establecido entre Dios y el hombre.

Esto no implica que Varela busque negar la existencia de Dios. El nombre de Dios no se registra en forma textual en ninguna parte de este libro (como tampoco ocurre en sus libros anteriores); sin embargo, no se puede negar que Dios es aludido constantemente: "a ti / observador de la tarde / infatigable lector del reloj del sueño / de la fatiga del tedio de la esposa / a nadie sino a ti" (203). En consecuencia, se admite que la poeta, implícitamente, reconoce su existencia. Lo que resulta discutible, en todo caso, es, ¿a qué Dios alude Blanca Varela en su accionar poético?

Modesta Suárez señala que "hablar de lo sagrado en las obras de Blanca Varela supone detenerse en una terminología que varía según los poemarios: un Dios cristiano que va a perder definitivamente la mayúscula en los últimos libros, y un dios o dioses que son los que parecen emerger de una cosmología andina reencontrada" (77). Y las evidencias nos dicen que el Dios aludido en este caso particular es un Dios cristiano. En el poema que venimos citando, "Vals del ángelus", encontramos, por ejemplo: "Escucha las trompetas de tu reino. Noé naufraga cada mañana, todo mar es terrible, todo sol es de hielo, todo cielo es de piedra" (202). Por una parte, el verso "Escucha las trompetas de tu reino" es más que una simple solicitud: es una interpelación a Dios, al Dios cristiano para ser más exactos, puesto que la conexión es inmediata con el episodio de "las siete trompetas y los siete ángeles" que anuncian una serie de eventos catastróficos que caerán y destruirán la tierra –orden que es dictada, además, desde el Reino Divino, el del "Creador de los cielos y la tierra"; de acuerdo con la cita textual del Apocalipsis: "y los siete ángeles que tenían las siete trompetas se dispusieron a tocarlas" (8:6). Por lo tanto, es a este Dios a quien ahora la poeta demanda que escuche el anuncio del desastre, de la destrucción, que creó y ordenó ejecutar desde su

reino. El mencionado desastre, por otra parte, es constante y sin un final aparente; por eso la poeta dice: "Noé naufraga cada mañana". Es decir, lo catastrófico es visto como algo inherente a la existencia misma. Esto hace del hombre un náufrago en medio de un universo absurdo: "todo mar es terrible, todo sol es de hielo, todo cielo es de piedra". Acto que en buena parte explica el trasfondo de su accionar poético.

## EL MISTICISMO Y LAS FALSAS CONFESIONES

Antes mencionamos el nombre de San Juan de la Cruz, puesto que muchos elementos encontrados en la obra de Varela –tal como ya lo habíamos indicado– provienen de la obra del místico español o tienen rasgos en común con ella. Este vínculo, desde luego, no es casual. Veamos, por ejemplo, el poema "Fuente", que aparece incluido dentro del libro *Ese puerto existe*:

> Junto al pozo llegué,
> mi ojo pequeño y triste
> se hizo hondo interior.
> Estuve junto a mí,
> llena de mí, ascendente y profunda,
> mi alma contra mí,
> golpeando mi piel,
> hundiéndola en el aire,
> hasta el fin.
> La oscura charca abierta por la luz.
> Éramos una sola criatura,
> perfecta, ilimitada,
> sin extremos para que el amor pudiera asirse.
> Sin nidos y sin tierra para el mando (144).

El título, “Fuente”, nos remite al conocido verso “¡oh cristalina fuente!”, de *Cántico espiritual*. Sabemos que San Juan de la Cruz en este libro aborda de manera conjunta los tres estados por los cuales, según su propia experiencia mística, pasa el alma antes de alcanzar la perfecta unión con Dios: el purgativo, el iluminativo y el unitivo. En uno de sus pasajes advertimos que la amada, quien se halla lista para el encuentro anhelado y le ha pedido a su esposo “no quieras enviarme/ de hoy más mensajeros” (33), llega finalmente a contemplarse en la “cristalina fuente”; pero en lugar de ver su propio rostro reflejado (como era de esperarse), ve el rostro del amado.

Este episodio trae consigo la incógnita respecto a la identidad de ambos amantes, y abre la puerta de un escenario que bien podría ser dilucidado como un simple espejismo. Sin embargo, desde la perspectiva de San Juan de la Cruz, este es el momento en que el alma entra en trance y alcanza el estado unitivo. O como bien lo explica Luce López-Baralt:

> La amada se mira en la fuente y descubre que ya no tiene rostro, porque en vez de su bulto corpóreo ve allí los ojos de quien ama, que llevaba dibujados en su interioridad emocional. Cuando aparece el Amado, la protagonista poemática no lo celebra en términos físicos, sino en términos del paisaje: el hipotético “rostro” de su consorte se le convierte en montañas, valles, ríos sonoros, incluso, en noches y músicas y cenas que la “enamoran”. Definitivamente, nunca vemos directamente las caras de los amantes enamorados, con lo que el poeta apunta a una identidad en trance de transformación. Y de ello es precisamente lo que trata la experiencia mística unitiva (31).

En consecuencia, y con base en el poema antes señalado, podríamos decir que Varela llega igualmente a contemplarse: “Junto al pozo llegué”, dice, y su “ojo pequeño y tris-

te” se hace “hondo interior”; es decir, se encuentra consigo misma, y, subrayando lo dicho por López–Baralt, celebra ese encuentro: “Estuve junto a mí / llena de mí, ascendente y profunda / mi alma contra mí / golpeando mi piel / hundiéndola en el aire / hasta el fin”. Finalmente, logra lo que desde la perspectiva mística es el estado unitivo: “Éramos una sola criatura / perfecta, ilimitada / sin extremos para que el amor pudiera asirse / Sin nidos y sin tierra para el mando”. Son rasgos o vasos comunicantes que, evidentemente, confluyen en las obras de ambos autores.

Sin embargo, la poesía de Blanca Varela, a pesar de las coincidencias encontradas, sin duda apunta hacia otro derrotero. Volvamos al poema antes citado. En principio, ella no dice haber llegado junto a una “cristalina fuente”, sino a un “pozo”; este elemento de por sí lo ubica en un plano tangible, o material, si se quiere. Y, en segundo lugar, solo habla de un pozo, no precisa ningún otro elemento, salvo lo que deja entrever este verso: “La oscura charca abierta por la luz”, que alude a un pozo atestado de lodo, umbroso y difuso, y que ha sido abierto, o descubierto, por la luz. Con su llegada “junto” a él, y al abrirse “la luz”, advierte que “Éramos una sola criatura / perfecta, ilimitada”, completamente sola, “sin extremos para que el amor pudiera asirse / Sin nidos y sin tierra para el mando”. Es decir, el encuentro consigo misma, “el estado unitivo”– en términos de San Juan de la Cruz, desde la perspectiva de Blanca Varela, se produce en un plano físico, material; no a través de la claridad de una fuente, sino por medio de la oscuridad.

Por lo tanto, vincularse o tomar elementos propios del misticismo cristiano e incorporarlos dentro de su poética tiene como propósito inicial adentrarse y revertir los principios y normas instauradas, lo que podría manifestar-

se también como una rebelión contra los fundamentos del cristianismo.

Si nos fijamos en la entrevista ofrecida a Roland Forgues, la autora así lo indica: "Todo proviene de mi disgusto con la realidad, con las cosas establecidas de alguna manera, con las injusticias. Yo soy rebelde; no me gusta la autoridad" (81). Finalmente, la poeta reescribe el discurso místico–cristiano partiendo de un nuevo orden, ya no ascendente (tierra-cielo), sino descendente (cielo-tierra). Estos señalamientos, en cualquier caso, son evidentes y decisivos en *Valses y otras falsas confesiones*.

En el apartado 5 del poema "Nadie sabe de mis cosas", encontramos, por ejemplo:

> (conversaciones insidiosas)
>
> alguien dice tu nombre
> —es un libro interesante habla de un héroe
> anónimo, por cierto,
> hay una estrella azul al fondo de mi vaso
> inagotable estrella
> debe brillar en tus ojos cada vez que la miro
> cómo debes reír para los otros
> tú cordero disfrazado de cordero
> tú lobo a solas
> tú atrozmente niño
> –los bellos pensamientos señores
> no ocultan el perfume de la carne
> hemos de transpirar en los museos como bestias
> sumisas bestias en un roncón de terciopelo
> —Picasso por ejemplo... (205).

La advertencia puesta entre paréntesis sobre una conversación insidiosa sugiere que el "libro interesante" que "habla de un héroe" es la Biblia, y el héroe, "anónimo por

cierto", es Dios. La idea se confirma luego, ya que dicho "héroe" es semejante o tiene cierto parecido con ella: "hay una estrella azul al fondo de mi vaso / inagotable estrella / debe brillar en tus ojos cada vez que la miro". Sin embargo, y es aquí donde resalta lo insidioso del caso, no es un Dios bondadoso, compasivo, como el que se describe en la Biblia, sino "un cordero disfrazado de cordero", y un "lobo a solas", capaz de reírse de sus semejantes: "cómo debes reír para los otros". Así se pone de manifiesto su rebeldía y descontento, no solo contra las normas y principios establecidos por la doctrina místico-cristiana, sino contra Dios mismo, "el creador del hombre".

Los textos sitúan a la autora, y su obra en general, dentro de un contexto de desconfianza y desencanto continuo, desconfianza a la cual se circunscribe, por añadidura, el tema de la trascendencia como acto que da sentido a la existencia del hombre – desde el punto de vista místico – y queda también en la incertidumbre.

En la citada entrevista con Forgues, Varela señala: "A veces me están diciendo que me estoy volviendo mística; pero no lo creo. Esta hora hay que vivirla como si fuera para siempre, porque no creo en nada posterior". Ante esta afirmación, Forgues le pregunta "¿No crees en el más allá?", y la respuesta de ella es: "No, en lo absoluto. Antes me producía angustia, ahora ya no" (81). Parte de esta afirmación lo encontramos en el poema "Secretos de familia":

soñé con un perro
con un perro desollado
cantaba su cuerpo su cuerpo rojo silbaba
pregunté al otro
al que apaga la luz al carnicero
qué ha sucedido
por qué estamos a oscuras

es un sueño estás sola
no hay otro
la luz no existe
tú eres el perro tú eres la flor que ladra
afila dulcemente tu lengua de cuatro patas

la piel del hombre se quema con el sueño
arde desaparece la piel humana
sólo la roja pulpa del can es limpia
la verdadera luz habita su legaña
tú eres el perro
tú eres el desollado can de cada noche
sueña contigo misma y basta (219).

El sueño es definido aquí como imagen de lo efímero y escenario donde se expone el cuerpo de un "perro desollado", cuyas carnes "cantan" y "silban" desprotegidas. Si le preguntas al "otro", al superior, al que "apaga la luz al carnicero", "qué ha sucedido / por qué estamos a oscuras", éste irónicamente responderá: "es un sueño, estás sola / no hay otro / la luz no existe"; y en medio de esa soledad, "la piel del hombre se quema (...) / arde desaparece". Lo que queda al final es asumir que "tú eres el perro", el desamparado perro, en medio de ese sueño que es la vida, "contigo misma y basta". Este último verso, sobre todo, le da un carácter categórico, determinante: estás solo en medio de un espacio que resulta ser, desde todo punto de vista, siniestro, perecedero, ilusorio, "y basta".

## DEL ESCEPTICISMO Y FALTA DE ASIDERO

Ahora bien, si todo es dudoso y por ende cuestionable, además efímero, ¿sobre la base de qué se erige el discurso poético de Blanca Varela?

En el apartado 5 del poema “Nadie sabe de mis cosas”, leíamos estos versos: “los bellos pensamientos señores / no ocultan el perfume de la carne”. Algo similar ocurre luego en el poema “Secretos de familia”: “sólo la roja pulpa del can es limpia / la verdadera luz habita su legaña”. A partir de ellos, asumimos que el discurso poético vareliano parte y tiene como fundamento único el cuerpo, “la roja pulpa” específicamente, ya que “la piel humana se quema con el sueño / arde desaparece”; en consecuencia, las preguntas y respuestas han de plantearse y responderse desde la corporeidad, y con base en ella.

Modesta Suárez, dice en este sentido: “Con la omnipresencia de la corporeidad, Blanca Varela crea una historia regida por nuevas leyes que ya no necesitan de la cronología histórica”; y citando a Mijail Bajtin agrega: “Más bien el poema reinterpreta los acontecimientos utilizando un realismo grotesco que modifica ‘las fronteras entre el cuerpo y el mundo, entre los diferentes cuerpos’” (263). Así, Blanca Varela fortalece, además, el tono irónico en su discurso poético, que se constituye en una voz propia con imágenes que lindan con la imprecación y el desparpajo, y la tiñen, como bien lo indica Kristal, de “un escepticismo agudo” (145). Esa es la voz y dirección que, desde nuestro punto de vista, toman “las falsas confesiones” de Blanca Varela.

Dicho esto, podemos advertir entonces la crisis que se suscita en relación con la fe católica y las creencias religiosas en general; pero, fundamentalmente, en torno al poder sobrehumano, omnipotente, de un Dios que ejerce desde el anonimato y es cuestionado de manera franca y sin contemplaciones, lo cual le resta cualquier acto o gesto de reverencia, de los que han sido inculcados en el inconsciente colectivo. Como dice Octavio Paz, “Estamos ante la ‘natu-

raleza caída' de los cristianos, pero la relación entre Dios y el mundo se presenta invertida: no es el mundo, caído de la mano de Dios, el que se precipita en la nada, sino que es Dios el que cae en el hoyo de la muerte" (76), puesto que es desenmascarado y expuesto, no como un ser misericordioso e infinito, sino como un ser perecedero, se entiende que el trato y la manera de dirigirse a él por parte de la poeta, sea del todo irreverente, y que dicha relación tome un sentido horizontal –podría decirse, incluso, de igual a igual–.

En otro momento de la entrevista con Forgues, Varela revela también que esta desconfianza o escepticismo respecto al "poder de Dios que ejerce sobre la vida del hombre" no es algo que surgió uno de aquellos días, sino que lo había percibido desde temprana edad: "yo cuando descubrí, desde muy pequeña, la sordera de los mayores, de Dios, decidí responderme a mí misma e inventar voces que suplieran eso para no quedarme sola" (85). Algunas de esas voces las encontramos, por ejemplo, en el primer apartado del poema "Nadie sabe de mis cosas", el cual se inicia además con una especie de subtítulo entre paréntesis: "(dedicatoria)". A continuación, advertimos que, aunque no lo nombra literalmente, es a Dios a quien se refiere:

> a ti ahogado en un océano de semejanza
> náufrago de cada mañana
> esclavo propietario de zapatos periódicos
> algunos libros
> tal vez padre o hijo
> guardián de resecos jardines de aves de paso
>
> a ti
> observador de la tarde
> infatigable lector del reloj del sueño
> de la fatiga del tedio de la esposa
> a nadie sino a ti (203).

El ser infinito, imperecedero, resulta cuestionado aquí desde el primer verso: “a ti ahogado en un océano de semejanza”. El apartado termina con una voz que podría considerarse decisiva y penetrante: “a nadie sino a ti”. Todo indica que “inventar voces para que suplieran eso para no quedarme sola” no es algo que le preocupe demasiado; su intención pasa ahora por encontrar la palabra exacta que ponga en evidencia “la sordera de Dios”, su ausencia y distanciamiento absoluto de la existencia del hombre. Y precisamente entonces es cuando encuentra (o descubre, por así decirlo) los límites del lenguaje – o de la palabra, para ser más explícitos–.

Los límites del lenguaje también fueron observados por San Juan de la Cruz, quien, en el intento de acercarse y explicar por medio de su obra poética la experiencia mística que había vivido, se encuentra con la misma dificultad. Así, en respuesta a la petición que le hiciera Ana de Jesús para que esclareciera sus tres poemas fundamentales, el santo le responde:

> Alguna repugnancia he tenido, muy noble y devota señora, en declarar estas cuatro canciones que vuestra merced me ha pedido, por ser cosas tan interiores y espirituales para las cuales comúnmente falta lenguaje; porque lo espiritual excede al sentido, y con dificultad se dice algo de la sustancia del espíritu si no es con entrañable espíritu (9).

De la Cruz apela a la grandeza e infinitud de Dios, que excede cualquier modo de elucidación posible; por lo tanto, asegura que una experiencia de esa naturaleza es sobre todo un acto de fe, y cuanto alcanza a decir no lo hace “si no con entrañable espíritu”. En el caso de Blanca Varela, sucede exactamente al revés. Su propósito es encontrar una voz que revele la ausencia de Dios en la vida humana, para lo cual el

lenguaje resulta imprescindible e insuficiente. En los cuatro apartados del poema “Ejercicios” dice, por ejemplo:

I
Un poema
como una gran batalla
me arroja en esta arena
sin más enemigos que yo
yo
y el gran aire de las palabras

II
miente la nube
la luz miente
los ojos
los engañados de siempre
no se cansan de tanta fábula

III
terco azul
ignorancia de estar en la ajena pupila
como dios en la nada
IV
pienso en alas en fuego en música
pero no
no es eso lo que temo diferentes
sino el torvo juicio de la luz (208-211).

El abandono no sólo es por parte de Dios, sino del limitado poder de la palabra o de la poesía, que la arroja en un desierto, “en esta arena”, sin más enemigos que ella misma.

Se trata de uno de los momentos de gran lucidez y conflicto de la poeta, puesto que es consciente de sus alcances y de la imposibilidad de lograr con el lenguaje la expresión exacta. “La poesía es, por eso, una consciencia que se

enriquece con sus sombras, una mirada que se prolonga con el impulso de su captura" (Ortega 197). Y Blanca Varela evidentemente lo sabe.

Habiendo dicho esto, el mundo en su conjunto toma el aspecto de un inmenso desierto donde todo lo que está a la vista, y más allá de ella, parece insuficiente, incluido en ello (claro está) el lenguaje, "el gran aire de las palabras". Todo cuanto se haya dicho al respecto resulta ser una farsa: "miente la nube / la luz miente"; y lo hace hasta Dios, quien se encuentra en la nada, lo que conlleva a una desilusión, una contrariedad generalizada donde lo único que resulta temible es "el torvo juicio de la luz", o descubrir y ser consciente de la magnitud y trascendencia de dicho vacío.

## LA MODERNIDAD Y EL SENTIMIENTO DE DESAMPARO

Este escepticismo frente al mundo y al poder divino se corresponde, sin duda, con el fenómeno de la modernidad y el sentimiento de desamparo existencial ligado al mundo del arte y la literatura; sentimiento que se complementa, además, con la falta de asidero: el hombre visto como una isla en el mundo, sin "una línea para asirse / ni un punto / ni una letra / ni una cagada de mosca / en donde reclinar la cabeza" (243). Dicho concepto puede estar vinculado al mismo tiempo –adoptando las palabras de Ina Salazar– a la idea de "desmiraculización en la poesía occidental" la misma que "puede expresar simultáneamente nostalgia con respecto a un orden perdido (carencia ontológica) y 'desprendimiento' del orden cristiano" (1).

La modernidad, época a la cual cronológicamente pertenece la poeta, es, como bien la define Octavio Paz, "des-

de su nacimiento (...) una pasión crítica y así es una doble negación, como crítica y como pasión, tanto de las geometrías clásicas como de los laberintos barrocos. Pasión vertiginosa, pues culmina en la negación de sí misma: la modernidad es una suerte de autodestrucción creadora" (20). Por una parte, ello significa el quiebre o la interrupción de lo tradicional; y por otra, la confirmación de algo distinto a lo imperante. En este sentido, "el arte moderno no sólo es el hijo de la edad crítica, sino que también es el crítico de sí mismo" (Paz 20). Esos rasgos son los que en el fondo le otorgan un carácter libre y autosuficiente.

Hablamos de un periodo de oposición y de ruptura constante, y con ello también, de una multiplicidad de formas y modos de expresión que apuestan siempre por lo diferente, por lo inconmensurable. Para Rafael Gutiérrez Girardot, esa pluralidad, o heterogeneidad – para usar el término de Paz – es lo que ha permitido,

> abrir nuevas perspectivas y explorar aspectos de esas letras que hasta ahora no se han tenido en cuenta. Una de ellas es la del aspecto religioso. Con ello no se quiere indicar el estrecho problema de la fe perdida y recuperada, según el caso, en cada uno de los autores modernistas, ni tampoco de lo que se ha llamado "crisis" religiosa. Tampoco se trata de convertir ese aspecto en un intento, de renovar y "liberalizar" el catolicismo o de comprobar un "sincretismo" religioso en éste o aquél. Se trata de analizar un fenómeno, del que son síntomas estas crisis, estas pérdidas y recuperaciones de la fe, estos "sincretismos" o el "espiritualismo" de la época, esto es, el fenómeno de la "secularización" (34).

Este "espiritualismo de la época" se entiende también como la supresión del dualismo eternidad–mundo, y a cambio de ello, como la ratificación del par historia–mundo, donde no sólo se plantean crisis, sino que se promueven soluciones. Dice Giacomo Marramao:

> Por un lado, la secularización es teológicamente legitimada como función de comprensión de la autonomía del mundo moderno profano, emancipado del equívoco de la *christliche Kultur*, de la "civilización cristiana"; por otro lado, la liberación del mundo, que puede ser así "solamente" mundo, se convierte, al mismo tiempo, en liberación de la fe por el mundo, rescate de la religión de las cadenas del siglo (83).

Eso significa que, lejos de ser un obstáculo para la fe, la secularización en el mundo moderno es el indicio necesario, el presupuesto y la condición ideal para que ésta pueda expresarse en su máxima pureza, sin espejismos o influencias ortodoxas. O como afirma también Gutiérrez Girardot, "la desmiraculización del mundo es un proceso por el cual partes de la sociedad y trozos de la cultura se liberan del dominio de las instituciones y símbolos religiosos" (35). En consecuencia, y retomando una vez más lo dicho por Paz:

> La modernidad se inicia como un desprendimiento de la sociedad cristiana (...) La separación nos une al movimiento original de nuestra sociedad y la desunión nos lanza al encuentro de nosotros mismos (...) nos buscamos en la alteridad, en ella nos encontramos y luego de confundirnos con ese otro que inventamos, y que no es sino nuestro reflejo, nos apresuramos a separarnos de ese fantasma, lo dejamos atrás y corremos otra vez en busca de nosotros mismos, a la (zaga) de nuestra sombra. Continuo ir hacia allá, siempre allá –no sabemos dónde. Y llamamos a esto: progreso (52).

Esa "separación" y "encuentro", esa persistente búsqueda "a la (zaga) de nuestra sombra", "Continuo ir hacia allá, siempre allá –no sabemos dónde", es lo que genera dentro del mundo del arte y la literatura, y especialmente en el artista de la modernidad, el sentimiento de desamparo y desilusión constante al que antes habíamos aludido, y que, sin duda, se advierte en el contexto de la poesía vareliana.

El siguiente fragmento del poema "Es más veloz el tiempo" podría, en todo caso, ser ilustrativo:

> el amor
> una ola enemiga me derriba
> junto palabra contra palabra
> no creo en nada de esta historia
> y sin embargo cada mañana
> invento el absurdo fulgor que me despierta
> el límite de sombra
> la conciencia
> la trampa original
> el sol arriba
> la tierra abajo
> al centro el viejo gesto
> de un árbol que me agrede
> con la inocencia de los árboles (220).

A partir de estas consideraciones, es posible hacer una aproximación en torno al horizonte existencial que se traza dentro de la poesía de Blanca Varela.

## MÍSTICA SECULAR: DESASOSIEGO E INCERTIDUMBRE

Empecemos por subrayar la necesidad de diálogo planteado por la autora a partir del poema "Conversación con Simone Weil", no sin antes recalcar la reflexión que ella hace una vez más en este poema respecto al poder del lenguaje y la imposibilidad de encontrar la expresión exacta: "El verbo no alimenta. Las cifras no sacian". En este sentido, apelar al diálogo podría interpretarse como una segunda instancia, dado que es un diálogo en el tiempo, un entrar en comunión a través de la poesía con las ideas y pensamientos de reconocidos personajes, no solo del ámbito literario, sino

filosófico y místico, como es el caso de Simone Weil. Transcribimos el poema completo:

- los niños, el océano, la vida silvestre, Bach.
- el hombre es un extraño animal.
En la mayor parte del mundo
la mitad de los niños se van a la cama hambrientos.
¿Renuncia el ángel a sus plumas, al iris,
a la gravedad y la gracia?
¿Se acabó para nosotros la esperanza de ser mejores ahora?
La vida es de otros.
Ilusiones y yerros.
La palabra fatigada.
Ya ni te atreves a comerte un durazno.
Para algo cerré la puerta,
di la espalda
y entre la rabia y el sueño olvidé muchas cosas.
La mitad de los niños se van a la cama hambrientos.

- los niños, el océano, la vida silvestre, Bach.
- el hombre es un extraño animal.

Los sabios, en quienes depositamos nuestra confianza,
nos traicionan.

-los niños se van a la cama hambrientos.
-los viejos se van a la muerte hambrientos.

El verbo no alimenta. Las cifras no sacian.
Me acuerdo. ¿Me acuerdo?
Me acuerdo mal, reconozco a tientas. Me equivoco.
Viene una niña de lejos. Doy la espalda.
Me olvido de la razón y el tiempo.
Y todo debe ser mentira
porque no estoy en el sitio del alma
No me quejo de la buena manera.
La poesía me harta.

Cierro la puerta.
Orino tristemente sobre el mezquino fuego de la gracia.

-los niños se van a la cama hambrientos.
los viejos se van a la muerte hambrientos
El verbo no alimenta
Las cifras no sacian
-el hombre es un extraño animal (223-224).

Observamos que la autora inicia este poema refiriéndose a elementos primordiales, como “los niños, el océano, la vida silvestre, Bach”. Ello puede interpretarse como una forma irónica de mostrarnos el revés del mundo, de poner en contexto lo originario y armónico, para luego enfatizar con cierta acritud que “el hombre es un extraño animal”, y a partir de allí iniciar tal vez lo que Cárcamo-Huechante denomina, “un movimiento simbólico de caída” (10): “¿Renuncia el ángel a sus plumas, al iris / a la gravedad y la gracia?”. Tal caída simbólica es presentada, además, entre signos de interrogación, lo que sugiere (asumiendo que se trata de un diálogo con Weil) que, ante la imposibilidad de encontrar respuestas en la omnipotencia de Dios, intenta hallarlas en quien se supone está más próximo a la fe, a la espiritualidad.

Otro elemento que sobresale en este poema es el tema del hambre: “-los niños se van a la cama hambrientos”. El hambre se ve allí “como una necesidad corporal y espiritual a la vez; cuerpo y lenguaje poético están interrelacionados en la construcción del sentido mediante este tópico recurrente” (Donat 53). La confirmación de ello la encontramos quizás en este verso: “los viejos se van a la muerte hambrientos”. Sin duda, se trata de una carencia integral, de un vacío que en definitiva no llega a saciarse durante la existencia. Por consiguiente, la discusión se produce “a nivel social y

lingüístico, pasando por un profundo sentido de angustia frente a la existencia, lo que configura toda la obra de la poeta" (53). Esta angustia existencial se relaciona, al mismo tiempo, con la influencia que recibió la autora del existencialismo europeo y de su cercanía a Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir. El existencialismo pone en incógnita a la trascendencia, expone la insatisfacción frente a lo cotidiano y su conocimiento sobre el límite de la razón, pero al mismo tiempo hace su defensa y apuesta por la lucidez.

En este sentido, es importante resaltar el cuestionamiento que se hace una vez más a la idea de la palabra como redentora del hombre y del universo. Tal como dice Eva Guerrero, "se pone en cuestionamiento la idea de la palabra para salvar el mundo, y en consecuencia la absurda pretensión para liberar al hombre de su *pesanteur*" (52). Por su parte, escribe Varela: "La vida es de otros / Ilusiones y yerros / La palabra fatigada / Ya ni te atreves a comerte un durazno". Ante esta desazón, la poeta desea distanciarse, olvidar este momento, y para ello considera que tiene la fortaleza y la oportunidad de cerrar la puerta: "Para algo cerré la puerta / di la espalda / y entre la rabia y el sueño olvidé muchas cosas". Esa exposición de la precariedad del lenguaje, según indica Cárcamo-Huechante, "lo vuelve, paradójicamente, más enfático en lo que comunica de estremecimiento existencial y social: el hambre y la muerte" (15). A ello se suman lo frágil y lo falsa que resulta ser también la memoria: "Me acuerdo. ¿Me acuerdo? / Me acuerdo mal, reconozco a tientas. Me equivoco / Viene una niña de lejos. Doy la espalda / Me olvido de la razón y el tiempo". En la entrevista de Forgues, la poeta dice: "Yo recuerdo pésimo. Quisiera escribir un gran libro sobre la memoria, porque la memoria es terrible: no hay nada más falsificado que la memoria" (80). Y, finalmente, el "diálogo" con Weil termina (como era de

esperarse) en un gran fiasco: “Los sabios, en quienes depositamos nuestra confianza, nos traicionan”. Y la desilusión, a partir de aquí, es inminente: “Y todo debe ser mentira / porque no estoy en el sitio del alma / No me quejo de la buena manera / La poesía me harta/ Cierro la puerta / Orino tristemente sobre el mezquino fuego de la gracia”.

Diálogo, preguntas, búsqueda de respuestas, imposibilidad de encontrar la expresión exacta: todo nos lleva al vacío, al desamparo, a la falta de asidero, a la soledad. Por si fuera poco, en el último poema de este libro, “Auvers-sur-Oise”, dividido en cuatro apartados, se pone en duda también, o se niega quizás, la existencia “del otro lado”: “Nadie te va a abrir la puerta. Sigue golpeando / insiste / al otro lado se oye música. No. Es la campanilla del teléfono / Te equivocas / Es un ruido de máquinas, un jadeo eléctrico, chirridos, latigazos” (225). Este es, de alguna manera, el momento más escéptico dentro de *Valses y otras falsas confesiones*. El nivel de desconfianza y desencanto alcanza todos los espacios, y “Todas las riquezas, todas las miserias, todos los hombres, todas las cosas desaparecen en esa melancolía ardiente” (225). El hombre, en definitiva, está solo, y no es posible que alguien “le abra la puerta”; debe quedarse aquí, de este lado: “Tú estás solo, al otro lado / no te quieren dejar entrar / Busca, rebusca, trepa, chilla. Es inútil” (225).

Punto a partir del cual la poeta explora lo que hemos dado en llamar aquí “un nuevo modo de espiritualidad”, que parte, en efecto, del hecho de haber admitido la soledad en la que se encuentra el hombre desde “este lado”. Hablamos, en todo caso, de una mística secular.

En los últimos versos del primer apartado de este poema encontramos que dice, por ejemplo: “Tú, gusanito, gusaboca, gusaoído, dueño de la muerte y de la vida / No puedes

entrar/ Dicen" (225). Aun estando de este lado, observamos que eres Tú y que tienes boca y oído, y que eres dueño de la muerte y también de la vida; dicho de otro modo, puedes ser tú, desde la soledad en la que te encuentras –idea que se complementa en el segundo apartado de este poema–:

> Tal vez en primavera.
> Deja que pase esta sucia estación de hollín y lágrimas hipócritas.
> Hazte fuerte. Guarda miga sobre miga. Haz una fortaleza de toda la corrupción y el dolor.
> Llegado el tiempo tendrás alas y un rabo fuerte de toro o de elefante para liquidar todas las dudas, todas las moscas, todas las desgracias.
> Baja del árbol.
> Mírate en el agua. Aprende a odiarte como a ti mismo.
> Eres tú. Rudo, pelado, primero en cuatro patas, luego en dos, después en ninguna.
> Arrástrate hasta el muro, escucha la música entre las piedrecitas.
> Llámalas siglos, huesos, cebollas.
> Da lo mismo.
> Las palabras, los nombres no tienen importancia.
> Escucha la música. Sólo la música (226).

Esto supone la exploración de un nuevo modo de espiritualidad, que parte a la vez de lo terreno, de lo corporal, del aquí y el ahora, y desde la cual las respuestas a todas las preguntas resultan ser posibles, lo que en definitiva niega toda eventualidad de existencia de un más allá, de un "otro lado de la puerta". Como se afirma en el tercer apartado de este poema: "A lo mejor eres tú mismo el tren que pita y se mete bajo tierra rumbo al infierno o la estrella de chatarra que te lleva frente a otro muro lleno de espejos y de gestos, endiablados gestos sin dueño y tú tras ellos, solo, feliz propietario de una boca escarlata que muge" (226). A partir de esta conjetura, de que "A lo mejor eres tú mismo", la poeta incita a despertar (si se quiere) un amor por lo terreno, por lo

corporal: “Pega el oído a la tierra que insiste en levantarse y respirar / Acarícíala como si fuera carne, piel humana capaz de conmoverte, capaz de rechazarte” (226-227). Este amor, sin duda, surge del hecho de haber admitido la soledad y el vacío en el que se encuentra: «Acepta la puerta cerrada, el muro cada vez más alto, el saltito, la imagen que te saca la lengua». Porque inexorablemente “ya no eres un ángel sino un hombre solo sobre dos pies cansados sobre esta tierra que gira y que es terriblemente joven todas las mañanas” (227). Y porque, al fin y al cabo, siendo un hombre con la esperanza de ascender y ser un ángel, nunca había aprendido a ser un hombre: “Porque tú gusano, ave, simio, lo único que no sabes es morir ni creer en la muerte, ni aceptar que eres tú mismo tu vientre turbio y caliente, tu lengua colorada, tus lágrimas y esa música loca que se escapa de tu oreja desgarrada” (227). Por consiguiente, y de acuerdo con los versos citados, este nuevo modo de espiritualidad, además de aceptar el vacío y recurrir a lo material, implica acudir al principio, al inicio de las cosas. Y el inicio, de acuerdo con Giorgio Agamben, se encuentra en “la animalidad”.

Es preciso citar, en ese sentido, la escena descrita por el filósofo italiano, con base en el cuadro mostrado en la mitad superior de la página (136r) de “una Biblia hebrea del siglo XIII”, donde se encuentran representados “los tres animales de los orígenes: el pájaro Ziz (…), el buey Behemot y el gran pez Leviatán sumergido en el mar y retorcido sobre sí mismo”. “La escena que nos interesa aquí de modo particular –subraya después, Agamben– es la última en todo el sentido, ya que concluye tanto el códice como la historia de la humanidad. Ella representa el banquete mesiánico de los justos en el último día”, que se lleva a cabo bajo “árboles paradisíacos y regocijados por la música de dos intérpretes”; no obstante, “el miniaturista” en dicha escena, no represen-

ta a los justos "con semblante humano sino con una cabeza inconfundiblemente animal". No existe una aproximación real que explique el porqué de este hecho –señala Agamben– más allá de las aproximaciones de algunos estudios, como el de Zofia Ameisenowa que vincula el tema a lo "gnóstico-astrológico de la representación de los decanos teriomorfos"; o, según la tradición rabínica que indica que "la representación teriomórfica de los arcontes (…) refiere directamente al tenebroso parentesco entre macrocosmos animal y el microcosmos humano" (9-11). Y la conclusión a que llega Agamben es que "No es imposible, por lo tanto, que, atribuyendo una cabeza animal al resto de Israel, el artista del manuscrito de la Ambrosiana haya querido significar que, en el último día, las relaciones entre los animales y los hombres tendrán una nueva forma y el hombre mismo se reconciliará con su naturaleza animal" (12). En buena medida, ése es el horizonte existencial que se traza Blanca Varela a partir de *Valses y otras falsas confesiones*, con el cual da inicio, a la vez, a una nueva búsqueda del sentido de la existencia humana, basada ahora en la corporeidad, y que hemos de explorar a partir del libro *Canto villano*.

# EL DESENMASCARAMIENTO DE LA REALIDAD EN *CANTO VILLANO*

*"NOCHE*
*vieja artífice*
*ve lo que has hecho de la mentira*
*otro día"*

El canto es un referente notable en la literatura. En la Edad Media, las hazañas del héroe que representaba el ideal de la clase guerrera y aristocrática, y el modelo de conducta a seguir para la sociedad del momento, se encuentra relatada en los *Cantares de Gesta*. En lo que respecta a la literatura española particularmente, son varios los cantos que se pueden señalar: *Mocedades de Rodrigo,* por ejemplo, *Poema de Fernán González* y por supuesto *El Cantar del Mío Cid.*

Si nos adentramos un poco más en el tiempo, notaremos que este mismo referente aparece también en la literatura bíblica: *El cantar de los cantares*. Tal libro se le atribuye al Rey Salomón, y es considerado uno de los poemas más extraordinarios, pues no sólo pone de manifiesto un sentimiento recíproco entre "esposo y esposa", en un destacado

lenguaje literario, sino que expresa a la vez la angustia por la ausencia del ser amado, la felicidad del encuentro y, sobre todo, el anhelo de la mutua entrega.

Algo similar ocurre en la obra de San Juan de la Cruz: uno de sus tres largos poemas –como ya lo habíamos mencionado anteriormente– lleva el título de *Cántico espiritual*. Sobre este poema, el propio San Juan de la Cruz, ha dicho que se trata de una serie de "canciones" que de manera extraordinaria exponen el tránsito del alma del hombre hacia el "matrimonio espiritual" (11) con Dios.

En esta línea de referencias se encuentra el canto de Blanca Varela. Sin embargo, como es de esperarse, éste no pretende ilustrar el camino que lleva al hombre al anhelado encuentro espiritual con la divinidad, o, en última instancia, el sendero de la trascendencia del individuo como esperanza de vida más allá de la muerte; tampoco pretende enseñar modelos de conducta. El de Varela, tal como lo refiere Carmen Ollé, es villano en el sentido en que también lo es

> el canto de los estudiantes mendigos de la Edad Media que iban de taberna en taberna celebrando los goces de la carne y los sentidos; villano Francois Villon, poeta de los arrabales de París, de prostitutas y truhanes … villanos, pícaros, rebeldes como la voz del ángel ciego o dormido que recorre el libro, por su autorretrato de escarnio y porque en todos los poemas de Varela, igual que en la poesía goliarda, hay también un fondo perverso, de reflexión y reserva" (100).

Cabe precisar, en ese sentido, que la alusión no se supedita al modelo de conducta atribuido a los poetas goliardos. De acuerdo con Eustaquio Sánchez Salor, el canto villano de Blanca Varela guarda una afinidad especialmente con el de los poetas goliardos del siglo XII, pues posee "características que, en nuestra opinión, no tienen nada que ver con

las cualidades negativas que tradicionalmente se han atribuido a estos poetas giróvagos" (11); los poetas goliardos del siglo XII, entre los que Sánchez Salor menciona a Walter de Châtillon, Pedro de Blois, Felipe el Canciller, El Archipoeta y Hugo Primas de Orleans, no eran personajes errantes "que deambularan de un lado para otro cantando sus poemas", sino que estaban "comprometidos con los problemas políticos y religiosos de su época. En sus composiciones hallamos, en efecto, temas como la corrupción de las jerarquías eclesiásticas del siglo XII, en lo tocante sobre todo a la avaricia, la ambición, la simonía o las investiduras" (12). Al igual que la lucha entre el poder eclesiástico y el poder político; pero, además, eran "conocedores de la profunda y extensa cultura de las élites culturales del siglo XII (…), son muy buenos conocedores de la cultura greco-latina (…) Y son, asimismo, profundos exégetas bíblicos". Y, por si fuera poco, estaban "comprometidos también con la estética poética y literaria de su época. De hecho, quizás fueran ellos los más ilustres representantes de la misma" (12-13). Sobre estos aspectos puntuales: un vasto conocimiento cultural y religioso, y un "compromiso estético" que se lleva a cabo, no desde el poder sino desde la periferia, es la afinidad, el lazo que establece Blanca Varela a partir de *Canto villano* con los poetas goliardos.

Si asumimos la propuesta de Marco Ramírez, en su estudio realizado en torno a la obra de León de Greiff y François Villon, podemos decir que el "deseo [de Varela] de establecer diálogos con distintas tradiciones literarias y culturales tiene, en su caso, un origen claramente modernista pues se deriva de ese cosmopolitismo defendido por escritores como Rubén Darío, José Asunción Silva y Eduardo Gómez Carrillo" (609), cuyo propósito es crear lazos que contengan un conocimiento integral, sin límite de tiempo ni espacio. Pero, además, Blanca

Varela, intenta de este modo ampliar sus perspectivas culturales y estéticas y tender puentes, fundamentalmente, con la tradición literaria medieval.

El nombre que surge como ejemplo en este sentido, y a propósito del estudio de Marco Ramírez, es el del poeta francés François Villon, a quien la autora peruana, en conversación con Efraín Kristal, nombra textualmente a la hora de exponer el porqué del título del libro *Canto villano.* Dice: "¿Y por qué le puse *Canto villano*? Porque alguna vez leí que el canto villano era el canto o la música que se hacía fuera del castillo. Es el canto de extramuros, el canto popular. No sé por qué, pero al bautizarlo pensé en Villon" (147). En este sentido, y retomando lo suscrito por Marco Ramírez, podemos decir que:

> La marginalidad del poeta de *Fêtes galantes* era la de un esteticismo que se contraponía a la filosofía utilitaria y a la "prosa del mundo". Esta fue, precisamente, la actitud que sedujo a los modernistas: el alejamiento de la esfera de lo social por medio del arte, y no el ataque frontal en contra de ella que hallamos en la figura del "poeta-criminal" de Villon (612).

Dicho esteticismo de contraposición es evidente, y así lo venimos dando a conocer, en la obra de la poeta peruana. Por lo que, tomando en cuenta estos enunciados, admitimos que el canto villano de Blanca Varela es, además de todo, un canto "infame" que, basado en su amplio conocimiento cultural, social y religioso, como en el caso de los poetas goliardos, atenta contra las normas, los dogmas y tendencias establecidas, y lo hace recurriendo a la ironía como medio que le permite encauzar su propio discurso.

Así, el objetivo de la autora parece claro: "cantar su verdad" respecto a los criterios y discursos ya existentes e

interpuestos en el imaginario colectivo; y para ello se sitúa en la villa.

Situarse en la villa no implica que su poesía esté asociada a un tipo de discurso "caudillista", que intenta reivindicar a las clases menos favorecidas de la sociedad; en lo absoluto. La poesía vareliana no tiene un afán reivindicativo; apuesta, en cualquier caso, por una conquista insoslayable de la libertad del individuo. Las palabras que escribió Octavio Paz, como prólogo al primer libro de la autora resultan pertinentes en este sentido: "Su poesía no explica ni razona. Tampoco es una confidencia. Es un signo, un conjuro frente, contra y hacia el mundo, una piedra negra tatuada por el fuego y la sal, el amor, el tiempo y la soledad" (10). Situarse en la villa significa para Varela tomar distancia de lo convencional, alejarse de la cotidianidad, del centro de eso que en nuestro medio se conoce como "lo normal"; esta acción es la que le confiere el carácter autónomo y también "villano" que se percibe en toda su obra poética.

Por ende, los cuestionamientos y la búsqueda manifiesta, respecto al sentido de la existencia y trascendencia del hombre que se plantea en su libro anterior, en *Canto villano* desaparece, y a cambio emerge un escenario al que podría calificarse como objetivo, con una muestra clara de una verdad ya deliberada y sustentada en lo racional; o como explica Cristina Graves: "el poema ya no reclama: revela y refleja. Se vuelve pregunta y respuesta simultánea, tesis y antítesis enfrentadas en una dialéctica dinámica" (93). El escenario mencionado tiene como referente, además, un elemento clave en este proceso, la realidad: "y te rendimos diosa / el gran homenaje / el mayor asombro / el bostezo" (234). A tal realidad se enfrenta sin titubeos ni estremecimientos, puesto que, "deja de ser la 'diosa', para revelarse como algo

que ya no intimida al sujeto lírico" (Guerrero 55). Es decir, hay un desafío inexorable y un desprendimiento a la vez del orden instaurado, y sobre dicho contexto, en palabras de Ricardo González Vigil, "Varela despliega un universo asfixiante y amargo, obsesivamente lacerado por el dolor, la muerte, la frustración y la náusea de existir sin vivir cabalmente" (citado por Ollé 99). Insatisfacción y revés que, por una parte, da respuesta a los cuestionamientos antes planteados; y, por otra, abre un espacio, da lugar hacia la desilusión y el desencanto.

Podemos notar entonces que la verdad de Blanca Varela se funda sobre la base de un punto de quiebre estructural, de una ruptura con las normas y referentes tradicionales. Con ello, inaugura una propuesta primigenia que desmonta sin concesiones todo fundamento dogmático y normativo de los valores morales, y demanda a la vez, como indica Ana María Gazzolo, una "honda reflexión existencial" en torno a un "sentimiento de desencanto y náusea", elementos que son recurrentes en este volumen, y que "se hallan identificados con una manera personal de ver el mundo" (74). Dicho acto la sitúa en una postura que, en definitiva, desenmascara el poder divino y su influencia en la vida del hombre.

## EL CANTO. LA NOCHE Y UN DIOS CON MINÚSCULA

Es necesario subrayar que el canto en la poesía de Blanca Varela, al igual que en la obra de ciertos escritores místicos como San Juan de la Cruz, resulta ser un instrumento, el médium adecuado para aproximarse y revelar su verdad. En el caso del místico español, tenemos, por ejemplo, dentro de *Poesías varias*, títulos como "Otras canciones a lo divino de Cristo y el alma", "Cantar del alma que se huelga de

conocer a Dios por fe", y "Coplas del mismo hechas sobre un éxtasis de alta contemplación". Desde luego, y con base en los títulos señalados, lo que se evidencia acá es la intención del autor por inscribir al individuo en el orden propuesto por el cristianismo, sobre un sentido práctico de verticalidad: hombre–Dios, tierra–cielo; lo que deja en claro que el hombre debe deshacerse del cuerpo, de lo material, para alcanzar o, por lo menos, acercarse a la verdad, a ese espacio extraordinario que es la grandeza o significado de Dios, más allá (o más arriba) de toda entidad vinculada con lo mundano:

> Cuando más alto subía
> deslumbróseme la vista
> y la más fuerte conquista
> en oscuro se hacía
> más por ser de amor el lance
> di un ciego y oscuro salto
> y fui tan alto, tan alto
> que le di a la caza alcance (44).

El proceso allí descrito resultará en un momento subliminal e inasible, al punto que la intensidad y resplandor del mismo hará que todo sea oscuro e indescifrable ante los ojos del hombre; por consiguiente, vislumbrar la verdad se torna en un acto de fe y amor. Esto se manifiesta no sólo en la obra de San Juan de la Cruz, sino en la visión mística en general.

No obstante, en el caso de la poeta peruana, tal como hemos señalado, la verdad se devela o se canta en sentido inverso. Varela pone en entredicho, de manera explícita, la idea de que el hombre ascienda física o espiritualmente hacía un lugar especial, único, fuera de este mundo, y así expresa de ese modo su desencanto respecto a la supremacía de Dios sobre la vida del hombre. Igualmente, revela

en sentido inverso su verdad en torno al ser humano, más específicamente aún: en torno al cuerpo, a lo material. De ahí que su poesía, asumiendo la propuesta de Luis E. Cárcamo-Huechante, se constituya como "la poética del descenso" (2), donde no queda espacio para la duda: la vida del hombre es efímera, y su descenso es inevitable.

Desde luego, descender para Blanca Varela, como ascender en el misticismo, es acercarse a la verdad, puesto que la verdad no se encuentra en otro lugar, o espacio, sino en lo material, en lo corporal; percibirla de cerca es, por lo tanto, descubrir lo engañosa y artificial que puede ser: "Noche / vieja artífice / ve lo que has hecho de la mentira / otro día" (235). Al respecto, Edfraín Kristal, en la citada entrevista con la autora, le plantea: "Una constante en tu poesía es, más que un mero contraste, la paradoja con la luz y la oscuridad. Hay en tus poemas oximorones como 'en lo más oscuro del verano' o paradojas como 'hacer la luz, aunque cueste la noche'", a lo que Varela le responde, "Siempre he tenido la sensación de que pasamos de una zona tenebrosa a una especie de iluminación en determinado momento, y que, cuando creemos haber hallado un camino, de pronto encontramos que en esa luz que aparentemente nos guía hay una profunda oscuridad" (139). Esa impresión personal nos lleva a saber que aproximarse a la verdad es también descubrir y reconocer los límites y la finitud de las cosas, y en ello sin duda se incluye el lenguaje. Sobre este punto coincidimos con lo señalado por Mara Donat, quien sostiene:

> En la obra de Blanca Varela el sentido del límite no es sólo ontológico, sino también del lenguaje como sistema de comunicación. Esto se configura a través de las metáforas de lo villano y la falsedad por vía metapoética y metalingüística (…) La villanía es parte del proceso del descenso en acto, operado incluso

dentro del canon literario, y concurre a denunciar el límite de la palabra (56).

Finitud y límite, son reconocidos igualmente por la autora, que advierte que aquellos vienen a ser, en todo caso, un campo o vía en constante exploración. En la entrevista ofrecida a Rosina Valcárcel, señala Varela: "La poesía sigue siendo para mí una manera de seguir explorando, de darle nombre a los demonios"; y agrega que los demonios por estos días "están tan de moda que a mí ya me fastidian, que hay un solo demonio y que es uno mismo; todos los demás son invenciones. Por eso a veces mis grandes silencios en poesía" (12). Por otra parte, y en relación con este mismo tema dentro de la obra de Varela, Américo Ferrari, señala que "El lenguaje del poema, calificado de mentiroso o falso, vendría a ser entonces como una especie de segundo espejo deformante que falsea las representaciones de la conciencia, que a su vez deforman la 'realidad' cuya verdadera forma nadie sabe" (136). Tema sobre el cual José Ángel Valente apunta que "La noción de inefabilidad se basa precisamente, en la idea de que hay un mundo de realidad que el lenguaje no puede expresar. Pero esa realidad está sumergida en el lenguaje mismo, constituye su *ungrund*, su fondo soterrado, al que nos remite incesantemente la palabra poética" (22). No obstante, y por ello mismo, Varela decide explorar otros campos, como el de la pintura.

La pintura en la obra de Blanca Varela no es la primacía de este libro, la encontramos por ejemplo en *Luz de día* (1963), en el poema en prosa titulado "Madonna"; o en *Frente al Pacífico*, con "Máscara de algún Dios", el cual concluye con estos versos: "y somos una forma que cambia con la luz / hasta ser sólo luz, sólo sombra" (193). Sin embargo, es en *Canto villano* donde deja de ser sólo una alusión y se establece un vínculo directo, irrefutable, y la construcción

poética se lleva a cabo a partir de un conocimiento previo, con una intencionalidad marcada por trazos, sombras y luces, elementos estrictamente vinculados a la pintura.

Modesta Suarez, quien lleva a cabo un amplio estudio sobre la obra de la poeta peruana y su relación con las artes plásticas, afirma: "La actitud de Blanca Varela me parece más cercana a la de una poeta que ve en pintura" (13), y advierte que su preocupación pasa por crear nuevos espacios para la imaginación: "Se trata de la búsqueda de un lugar común entre poesía y pintura, sin volver a una *mimesis* sonora del cuadro (…) más considerando el universo pictórico como un llamamiento para la imaginación" (14). Por esa razón, aceptando los señalamientos anteriores, podemos decir que Varela trata de expresar también lo "inefable" de sus hallazgos y nos hace un "llamamiento para la imaginación" mediante elementos visuales, imágenes y conceptos que son usados en la pintura.

Veamos el poema Tàpies en sus cinco apartados:

(puertas)

1
hombre en la ventana
medio punto negro
ángel ciego o dormido

2
puerta con noche encima
abajo y dentro

3
ubre de yeso     lágrima de yeso
pisada en el centro de la nube

4
como el mundo
puerta entre a sombra y la luz
entre la vida y la muerte

5
el justo golpe
la mano     la música de la mano
la rebusca en el fuego (236).

Debemos resaltar la referencia que hace la poeta al pintor Catalán Antoni Tàpies, no sólo porque toma el apellido del artista para dar título al poema, sino porque en la primera línea cita textualmente a un elemento que podría ser interpretado, en palabras de Modesta Suárez, como "una serie de cuadros": '(*puertas*)'. Por lo tanto,

> Estaríamos en 'Tàpies' ante lo que Georges Raillard llama a propósito de los lienzos del pintor catalán 'un dépaysage', donde, 'l'énigme que nous propose Tàpies c'est un connaître dont l'objet n'est pas à comprende mais à relancer' (...) Con 'Tàpies' pasamos a otro nivel en que, tanto el poema como los cuadros en trasfondo, poseen una energía que modifica nuestra percepción del mundo, nos obliga actuar de otra forma ante la referencia (52).

Por consiguiente, la imagen que vemos en seguida de un "hombre en la ventana" como "medio punto negro", pone en perspectiva, al igual que en la obra plástica de Tàpies, la diferencia entre lo que es la luz y la sombra, y el límite entre un espacio y otro; o, dando continuidad al tema que venimos señalando: la frontera entre lo que es verdad y mentira, dos espacios que se hallan aquí divididos por "una puerta", y en medio de ella se encuentra el hombre; como suscribe también Eva Guerrero: "las puertas' (…) si bien son fundamentales en [Antoni] Tàpies, también lo son en la poesía de Varela, pues marcan la división entre el

espacio interior y el exterior siempre en pugna en su poesía" (56). Por otra parte, centrando nuestra atención en la estructura global del poema, debemos acotar que no existe una secuencia sintáctica aparente, una relación clara entre uno y otro apartado. Este hecho, suscribe Suárez,

> visualmente, pasa por una dispersión de las palabras en la página, apenas unidas por una numeración —5 fragmentos delineados—que no promete ninguna continuidad mayor. Por otra parte, asistimos a un quebrantamiento de la sintaxis: constatamos la desaparición total del sistema verbal, así como el artículo indefinido, la escasez del artículo definido (…) también la ínfima presencia del adjetivo (…); con lo cual los fragmentos incorporan, en una escritura que no puede ser más parca (…). Si estos fragmentos se refieren a obras del pintor catalán, no pueden sino indicar una percepción del espacio completamente distinta del modelo renacentista (53).

Todas estas imágenes, vistas de manera conjunta, sin duda se tornan en el vértice, en la piedra angular de su propuesta poética, circunscriben el límite con los principios y dogmas establecidos por el cristianismo, y marcan la postura definitiva de la autora sobre el sentido de la finitud en el "mundo de lo humano". De ahí la necesidad de asignar un nombre a "los demonios interiores" y de exponer de manera abierta el abismo personal: "Juego/ entre mis dedos/ ardió el ángel" (233). Siguiendo a Luis Martínez Falero, se puede agregar que,

> La palabra humana que busca la trascendencia se humaniza, deja de mirar fuera de sí, para mirar dentro de sí: su *escucha* ya no espera la voz que viene de lejos, desde un ser ausente y cuyo nombre es una incógnita, sino que forja su mundo a partir de la introspección. Encontrar la palabra que forje nuestro mundo, el mundo de lo humano, es encontrar nuestra esencia (83).

La mencionada esencia Varela logra posteriormente exteriorizar y exponerla en el plano de la realidad. Siguiendo a Eva Guerrero, dicha realidad se presenta siempre junto al "absurdo, sin atenuar en ningún momento cada parte de luz y sombra", y en ocasiones incluso "llega a hacerlo con una ironía que transmite una fuerza mayor (...), que incide en un tema muy querido por Varela: concederle al ser humano la misma categoría que al animal en la creación" (56). O como dice también Violeta Barrientos, "El ser humano es rebajado en la poesía de Varela a su condición animal, que es la más extrema" (225). En tal sentido, y retomando lo dicho en el capítulo anterior sobre la búsqueda de respuestas por parte de la autora en "el inicio de las cosas", estaríamos, pues, justo en presencia de ese inicio, que viene a ser el lado incipiente del ser humano, el lado animal; o, según Milena Rodriguez Gutiérrez, ante "ese sujeto poético tan bien dispuesto a la desacralización, a codearse con el vacío, a vivir en la materia, a denunciar las imposturas de lo sagrado" (221), tal como se observa en el poema "Justicia": "vino el pájaro y devoró al gusano/ vino el hombre/ y devoró al pájaro/ vino el gusano/ y devoró al hombre" (239). Más allá del título, que de por sí le agrega una cuota reveladora de significado e ironía, se puede decir que el texto puntualiza los enunciados anteriores respecto a la "relación" o delimitación establecida a partir de *Canto villano* con el poder divino, y nos deja ver que el ejercicio de la justicia, como concepto global de ecuanimidad, se ejecuta no en forma vertical, sino circular, lejos de una voz condenatoria (o liberadora, según sea el caso) que deba pronunciarse desde lo alto. Dicho de otra manera, el concepto y el ejercicio de la justicia están igualmente ligados al plano de la "realidad", de lo mundano, en el mismo lugar donde, como todo lo demás, empieza y termina.

Lo que observamos a continuación no es sino el desmoronamiento de los paradigmas místico cristianos. Tanto el lenguaje como el discurso mismo de carácter dogmático resultan, por demás, gastados, o simplemente irónicos; lo único cierto en todo ello es la falsedad expuesta en el más amplio sentido de la palabra, y por supuesto la desilusión, que nos lleva hacia otro escenario: el de la soledad.

El poema que mejor corrobora este argumento es "Canto villano":

y de pronto la vida
en mi plato de pobre
un magro trozo de celeste cerdo
aquí en mi plato

observarme
observarte
o matar una mosca sin malicia
aniquilar la luz
o hacerla

hacerla
como quien abre los ojos y elige
un cielo rebosante
en el plato vacío

rubens cebollas lágrimas
más rubens más cebollas
más lágrimas

tantas historias
negros indigeribles milagros
y la estrella de oriente

emparedada
y el hueso del amor
tan roído y tan duro
brillando en otro plato

este hambre propio
existe
es la gana del alma
que es el cuerpo

es la rosa de grasa
que envejece
en su cielo de carne

mea culpa ojo turbio
mea culpa negro bocado
mea culpa divina náusea

no hay otro aquí
en este plato vacío
sino yo
devorando mis ojos
y los tuyos (240-241).

Si partimos de los dos primeros versos, tenemos la vida puesta o servida en un "plato de pobre"; una metáfora que, a primera vista, da por sentado y materializa el sentido de la existencia, convierte lo abstracto en una necesidad corporal. Sin embargo, no se alude simplemente a una pobreza económica, o carencia de cualquier otro bien material: es una pobreza referida a lo espiritual, a la angustia como producto de la desolación, de la nostalgia respecto al orden perdido; de ahí el siguiente verso: "un magro trozo de celeste cerdo". Es decir, la vida entendida como una fracción delgada, famélica, del cuerpo "celeste" de un animal doméstico.

Con esta figura, anota Eva Guerrero, Varela "comunica una inmensa soledad, nombra lo parco de la existencia" (57), lo cual le permite al mismo tiempo sobreponerse a la realidad presente: "observarme / observarte", e iniciar lo que podríamos llamar aquí el camino hacia la libertad, sin principios o normas que intenten guiarle, sin culpa ni remordimientos: "matar una mosca sin malicia / aniquilar la luz / o hacerla", "como quien abre los ojos" y elige "entre un cielo rebosante / en el plato vacío"; aceptando la farsa "de tantas historias / negros indigeribles milagros / y la estrella de oriente". En fin, un camino hacia la libertad como único propósito, sin aislarse del cuerpo, sino desde el cuerpo, siguiendo a Eva Guerrero, y aceptando la finitud del mismo, nombrando "lo que queda, lo más endeble del 'ser' humano, lo corruptible" (57), y decadente: "este hambre propio / existe / es la gana del alma / que es el cuerpo / es la rosa de grasa / que envejece / en su cielo de carne". La propia autora refiere: "Esa flor no es una flor emblemática sino de aceptación de lo que va a sobrevenir: que la flor se marchita y queda sólo la grasa o el hueso. Es el símbolo de la declinación de la carne y de la consecuente 'elevación' del espíritu" (Kristal 148). Semejante asunción lleva al "mea culpa", "la divina náusea", y finalmente al desencanto absoluto: "no hay otro aquí / en este plato vacío / sino yo / devorando mis ojos / y los tuyos". Así se establece lo que Rafael Gutiérrez Girardot llama, "un reino ambiguo en el que reinan la fantasía y la libertad, pero también la nostalgia del mundo y de la sociedad que los expulsó", y agrega más adelante:

> Desde la perspectiva de la moral tradicional, de la hipócrita moral cristiana de la sociedad burguesa del siglo pasado, la libertad, la fantasía y sus productos, la ambigüedad del gozar-sufriendo, el "amoralismo esteticista" es "decadencia". Y en este sentido

> de la palabra la usó Spengler en su *La decadencia de Occidente* (1918-1922). Pero lo que se llamó "decadencia" fue en realidad una intensificación de la vida que al ser llevada a su extremo ocasionaba no solamente gozo, sino también angustia, plenitud y duda e incertidumbre, sensualidad y remordimiento, impiedad y nueva fe (68).

A partir de dichos sentimientos encontrados, ante la "intensificación de la vida", Varela apuesta entonces por la degradación de las imágenes y símbolos representativos del poder divino, como una forma de expresión, pero también de rebeldía e insubordinación ante los mandatos establecidos dentro de la doctrina cristiana. Parte de ello se observa, por ejemplo, en el poema "Cruci-ficción":

> de la nada salen sus brazos
> su cabeza
> sus manos abiertas
> sus palmípedas manos
> su barba redonda negra sedosa
> su rostro de fakir
>
> hecho a medias
> un niño
> un dios olvidadizo
> lo deja sin corazón
> sin hígado
> sin piernas para huir
> en la estacada lo deja
> así colgado en el aire
> en el aire arrasado de la carnicería
>
> ni una línea para asirse
> ni un punto
> ni una letra
> ni una cagada de mosca
> en donde reclinar la cabeza (243).

En principio, debemos resaltar el título de este poema. Se trata en apariencia de una palabra compuesta, que puede leerse de dos maneras: cruci, que estaría ligada semánticamente con los términos cruce e intersección, y por encrucijada o encuentro ficticio. Pero por otra parte puede leerse también como crucificción, término que está relacionado directamente con el hecho de la muerte de Cristo en la cruz; por ello, suponemos, se trata de una doble intención por parte de la autora al referir un hecho tan trascendente como la muerte de Cristo bajo un título ambiguo (e irónico, además), y que pone de manifiesto otro de los temas que resulta ser constante dentro de su poética: la desilusión, el desencanto.

La imagen que advertimos en el poema, de manera global, es parecida a la que se observa en muchas iglesias, en el fondo del altar mayor, justo a la zaga de donde el cura oficia la misa: el cuerpo semidesnudo de Cristo sobre la cruz, con las palmas de las manos atravesadas por clavos enormes, con la cabeza abatida sosteniendo una corona de espinas, y dejando fluir un chorro de sangre de su costado izquierdo. No obstante, esta imagen es aprovechada por la autora para ilustrar uno de los temas que hasta el momento venimos insistiendo: el abandono existencial, que cobra fuerza sobre todo porque se trata de la imagen de Cristo, el hijo de Dios, símbolo y máximo representante del cristianismo. Eva Guerrero, ha dicho respecto a lo indicado que "se trata de un poema muy pictórico que puede recordar cualquier imagen bizantina o románica en la que aparezca una representación de Cristo degradado, eliminadas tanto su parte divina como humana, sin grandeza de la evocación"; y concluye con el siguiente argumento: "No es un Dios que salva, es un dios inacabado, una figura animal sin asidero" (58), "hecho a medias / un niño / un dios olvidadizo", con una forma simi-

lar a la de cualquier ser humano de este mundo, sin "ni una línea para asirse / ni un punto / ni una letra / ni una cagada de mosca / en donde reclinar la cabeza", en un estado incipiente, además, y primigenio.

Dicho esto, podemos advertir que la relación y acercamiento a Dios se produce desde una perspectiva distinta, a partir de una nueva experiencia, donde el ente divino, en palabras de Suarez, "acaba perdiendo la supremacía de su mayúscula para pasar a ser un personaje suplementario –¿un interlocutor más? – dentro del diálogo con el universo" (60). En esas líneas además la poeta "expresa toda su rebelión frente a la creación divina, a la imperfección del mundo" (Forgues 86). De ese modo se concreta el proceso de desmitificación, no sólo de los símbolos vinculados a la doctrina cristiana, sino de Dios mismo.

Todos los paradigmas, las creencias y los modos de expresión tradicionales que hemos señalado hasta aquí, por ende, sufren los cambios y efectos de este fenómeno; cambios a los que la poeta intentará posteriormente darles un nombre propio, una identidad, pero, insistimos, desde otra perspectiva, desde el revés de las formas convencionales en que han sido expuestos hasta el momento.

Proceso que es posible advertir a partir del poema "Oyendo a Billie Holiday":

> no recuerdo en qué lugar
> prefiero que el error
> —tan parecido a la verdad—
> se asome por una altísima ventana
> jamás abierta
> el anhelante fantasma de hace diez años
> y me diga su nombre
> el oscuro zumbido

el aleteo
el santo y seña
la música (242).

La primera observación que podemos hacer sobre este poema es la necesidad evidente de recurrir a la memoria, con el fin de identificar lo sucedido, de conocer "el santo y seña" de los acontecimientos, como dice Juan Liscano en su poema "Escribir": "No escribas sino desde el fondo / de la memoria del silencio". Algo similar afirmó también, en su momento, Blanca Varela:

> Siempre he querido escribir un poema sobre la memoria. Se trata de encontrar una coherencia, una razón a las cosas: ¿dónde está?, ¿qué pasó? Y creo, además, que existe la memoria de la memoria, algo así como una memoria destilada. Se recuerda lo que es importante, es decir, lo que sirve para determinado momento. Siempre he dicho que soy una persona que ha recordado lo que me es útil. No sé qué quiere decir eso, pero siempre he pensado que también he desechado recuerdos que me han lastimado. No los he perdido; están ahí y me sirven como límites, como avisos para saber que por ahí no debo volver (Kristal 140).

Blanca Varela apela a la memoria no sólo con el fin de recordar, sino también de olvidar, de desechar "lo que no es útil", y, en otro contexto, también de fijar un límite en los acontecimientos, entre "el error / tan parecido a la verdad" y "el anhelante fantasma de hace diez años". A partir de allí, acepta el vacío que queda, la desilusión, la nostalgia del orden perdido que no se presenta más entre signos de interrogación, sino como un hecho concreto y definido, dentro de un escenario al que Rafael Gutiérrez Girardot llama acertadamente "un acontecimiento apocalíptico. [Pero] No ciertamente en su sentido bíblico de juicio final, sino en sentido intramundano: el juicio final tiene lugar en el mundo y no conduce a un más allá, es un apocalipsis inmi-

nente, sin tribunal y sin juicio. Es el apocalipsis del Yo que es su propio padre y creador y lleva consigo a su propio ángel exterminador" (74-75). En esa plataforma, tomando las palabras de Salazar, "se deconstruyen las jerarquías, las valoraciones asociadas a la corporalidad, proponiendo una representación que integra asimismo la vivencia de un cuerpo en el mundo", y aclara que al decir "cuerpo" no se refiere únicamente a uno orgánico o fisiológico, "sino también social, cultural, mundano" (4). Cuerpos que, al fin de cuentas, como entes activos, sufren el mismo trastrocamiento, la reversión de este fenómeno.

Varela parte de este hecho, pero fijando una especial atención en el cuerpo femenino y sobre todo en el rol que éste cumple en función de la existencia del hombre. Veamos el poema "Lady's Journal":

el ratón te contempla extasiado
la araña no se atreve a descender ni un
                milímetro más a la tierra
el café es un espectro azul sobre
la hornilla
dispuesto a desaparecer para siempre

oh sí querida mía
son las siete de la mañana
levántate muchacha
recoge tu pelo en la fotografía
descubre tu frente tu sonrisa
sonríe al lado del niño que se
te parece

oh sí lo haces como puedes
y eres idéntica a la felicidad
que jamás envejece

quédate quieta
allí en ese paraíso
al lado del niño que se te parece
son las siete de la mañana
es la hora perfecta para comenzar
a soñar

el café será eterno
y el sol eterno
si no te mueves
si no despiertas
si no volteas la página
en tu pequeña cocina
frente a mi ventana (244-245).

La particular atención al cuerpo femenino se manifiesta, ciertamente, desde la fascinación y el desconcierto: "el ratón te contempla extasiado / la araña no se atreve a descender ni un / milímetro más a la tierra / el café es un espectro azul sobre / la hornilla"; seguidos del anuncio de un nuevo día: "son las siete de la mañana", y con él, el llamado de resistencia al antiguo rol, al papel que tradicionalmente desempeña la mujer, para admitir el cambio, la necesidad de revivir su imagen, su integridad, que está en la niñez: "levántate muchacha / recoge tu pelo en la fotografía / descubre tu frente tu sonrisa / sonríe al lado del niño que se / te parece". Lo que se propone es recuperar su esencia de fémina y madre al mismo tiempo: "quédate quieta / allí en ese paraíso / al lado del niño que se te parece". Y cuando decimos "madre" – valga la aclaración – no nos referimos a la maternidad como obligación, o al rol pasivo que ésta debe cumplir en la vida en pareja; hablamos, por supuesto, de una madre llamada a conducirse por el camino de la libertad, de la autonomía: "son las siete de la mañana / es la hora perfecta para comenzar / a soñar", camino que se pre-

senta además como un reto, un desafío al que debe enfrentarse ahora o nunca: “el café será eterno / y el sol eterno / si no te mueves / si no despiertas / si no volteas la página / en tu pequeña cocina / frente a mi ventana”.

Por su puesto que, fijar la atención en el cuerpo femenino, no en el masculino, hacer un planteamiento en torno al él, y en esa tónica, tiene un propósito específico.

En sus libros anteriores vemos que Blanca Varela alude al cuerpo femenino; el ejemplo más notable quizás esté contenido en el poema “Vals del Ángelus”, del cual nos ocupamos anteriormente. No obstante, ante los señalamientos expuestos: el desmoronamiento de los paradigmas místicos cristianos, e incluso dada la “desdivinación de dios”, el cuerpo femenino cumple un rol generatriz en esta nueva etapa de su obra poética.

Se trata del cuerpo de mujer y madre que engendra en su vientre y da inicio a la vida, de lo primigenio de la existencia; hecho que guarda relación con el caso de la Virgen María y el milagro de la encarnación del hijo de Dios, aunque en este caso, claro está, no hablamos de una virgen, sino de un ente de este mundo que irónicamente cumple el mismo rol: mujer, madre, hacedora de vida.

La existencia humana se sintetiza en dicha entidad originaria; es en ella, en el cuerpo, en el vientre (para ser más específico) de la mujer, y no en otro ser o lugar, donde se inicia la vida; de ahí el llamado a “voltear la página”, a recuperar este espacio, argumento que se verá reflejado con mayor claridad en el poema, “Persona”:

el querido animal
cuyos huesos son un recuerdo
una señal en el aire

jamás tuvo sombra ni lugar

desde la cabeza de un alfiler
pensaba

él era el brillo ínfimo
el grano de tierra sobre el grano
de tierra
el autoeclipse

el querido animal
jamás cesa de pasar
me da la vuelta (246).

Desde el título: “Persona”, seguido del primer verso: “el querido animal”, se evidencia la rectificación de la propuesta de la autora sobre los seres humanos, quienes, en esencia, en “estado puro”, vienen a ser el animal “cuyos huesos son un recuerdo / una señal en el aire”, que “jamás tuvo sombra ni lugar”, y que se vuelve materia, masa corpórea, cobra vida, en el cuerpo femenino: “desde la cabeza de un alfiler / pensaba”. A partir de entonces llega a serlo todo, desde “el brillo ínfimo / el grano de tierra sobre el grano/ de tierra”, hasta incluso “el autoeclipse”, término que nos lleva a pensar más allá de la maternidad vista del modo tradicional, del “milagroso” hecho de traer un hijo al mundo. Engendrar, dar origen a una nueva vida, significa desde este punto de vista también renunciar a la suya, es el indicativo del inicio de su declinación y su propia decadencia.

En tal sentido, la poeta recurre una vez más a un referente histórico de la literatura bíblica. Veamos el poema “Va Eva”:

animal de sal
    si vuelves la cabeza
    en tu cuerpo te convertirás
            y tendrás nombre
    y tu palabra
reptando
será tu huella (247).

Según el *Génesis*, Lot, tras recibir el mensaje de Dios de que iba a destruir Sodoma, escucha de los "ángeles" que debe abandonar el lugar junto con su familia: "Y cuando los hubieron llevado fuera, dijeron: escapa por tu vida; no mires tras ti, ni pares en toda esta llanura, escapa al monte, no sea que perezcas" (19:17). Sin embargo, en el momento en que todo parecía haber salido bien y estaban a salvo en el monte de Zoar, cuando Sodoma y Gomorra empiezan a ser destruidas, la mujer de Lot infringe la orden: "Entonces la mujer de Lot miró atrás, a espaldas de él, y se volvió estatua de sal" (19:20). Varela asume este hecho "histórico"; no obstante, se pone del lado de aquello prohibido para la mujer de Lot, del lado del pecado, si se quiere usar este término, y desde allí hace que "Eva", "vuelva la cabeza" y se convierta en su propio cuerpo.

Ciertamente, hay en esa interpretación un grado de ironía y de consciencia al mismo tiempo: "en tu cuerpo te convertirás / y tendrás nombre". La consecuencia de convertirse en cuerpo, al final, es aceptar, dar por hecho su propia decadencia.

## La existencia desde el extrañamiento

Llegado a este punto, y a partir de una angustiosa reflexión existencial, la poeta intenta encontrar en el extrañamiento

un orden que le permita en cierto modo continuar o empezar de nuevo, lejos ya de cualquier dogma religioso y de toda atadura social o cultural, tomando en cuenta únicamente lo que Rafael Gutiérrez Girardot llama "el apocalipsis del Yo que es su propio padre y creador" (75). El poema que mejor se acerca a este señalamiento es "Currículum vitae":

> digamos que ganaste la carrera
> y que el premio
> era otra carrera
> que no bebiste el vino de la victoria
> sino tu propia sal
> que jamás escuchaste vítores
> sino ladridos de perros
> y que tu sombra
> tu propia sombra
> fue tu única
> y desleal competidora (248).

La determinación con que se expresa el sentimiento de desengaño y abandono en esas líneas es decisiva; vemos que desaparece de la escena todo argumento construido a lo largo del tiempo en función de la existencia y trascendencia del hombre, toda superchería referida al origen y la creación, y se sitúa la vida, el "Currículum vitae", frente a lo que podría considerarse una realidad transitoria, donde nada es estático o cíclico, y donde la posibilidad de fijar un punto medio es cada vez más lejana.

La vida está hecha de continuos y constantes comienzos, donde el premio por ganar "la carrera" es simple y llanamente "otra carrera". Tal hecho implica la ruptura de ese tiempo imperturbable expuesto por el cristianismo, y nos sitúa ante un tiempo impredecible, en constante cambio, del que Octavio Paz, dice que "en su continuo dividirse no hace sino repetir la escisión original, la ruptura del princi-

pio: la división del presente eterno e idéntico a sí mismo en un ayer, un hoy y un mañana, cada uno distinto, único" (34). Hablamos, pues, de un tiempo donde se desvanecen el triunfalismo, "el vino de la victoria", las aclamaciones, los "vítores".

Se trata de un tiempo escindido e ilimitado a la vez, sin un centro único, donde "tu sombra / tu propia sombra / fue tu única / y desleal competidora", y donde la única conexión posible que queda, que se asoma e intenta servir de medio, de espacio hacia un posible "diálogo", hacia un entendimiento, frente a la ausencia de todo referente, divino o no divino, es la palabra poética. "La palabra es el lazo, pero es el lazo con la ausencia, el vacío, y ese espacio vacante va a aparecer representado por el término Dios, omnipresente en toda la obra. Signo lingüístico que ha perdido su referente y también su significante, al que la poeta le va a otorgar diversos significados, a veces contradictorios" (Salazar 9). Ese vínculo posible Varela lo supedita al nombre de determinados personajes, algunos afines al misticismo, como en el caso ya señalado de Simone Weil y de otros artistas como Antoni Tàpies, pero también de personajes de la ciencia, como se puede observar en el poema "Monsieur Monod no sabe cantar", en clara alusión al bioquímico francés Jacques Monod, cuyas ideas, expuestas especialmente en su libro *El azar y la necesidad*, parten de una visión crítica sobre las bases subjetivas y antropocéntricas del conocimiento (sobre las que se sustenta el pensamiento religioso) y concluye que la vida emerge por azar, que el hombre está solo en el universo y debe aceptar los principios del conocimiento que se encuentran en la ciencia, o simplemente continuar en las tinieblas,

> Esto es quizás una utopía. Pero no es un sueño incoherente. Es una idea que se impone por la sola fuerza de su coherencia lógica.

> Es la conclusión a la que lleva necesariamente la búsqueda de la autenticidad. La antigua alianza ya está rota; el hombre sabe al fin que está solo en la inmensidad indiferente del Universo de donde ha emergido por azar. Igual que su destino, su deber no está escrito en ninguna parte. Puede escoger entre el reino y las tinieblas (168).

Es de sospechar que, en este caso particular, la intención de Varela pasa no sólo por materializar un nexo posible, sino por encontrar una explicación acertada sobre lo ya indicado del lado de la gnosis, de la razón. Para ello, en el último poema mencionado Varela recurre, en primer lugar, a la memoria: "querido mío / te recuerdo como la mejor canción / esa apoteosis de gallos y estrellas que ya no eres / que ya no soy / que ya no seremos" (249). La memoria se define como la posibilidad de recordar, lo subrayamos una vez más, lo mejor, lo conveniente, y sobre ese recuerdo fragmentado, selectivo, aceptar lo que "ya no seremos", con lo cual se busca dar un paso importante. No obstante, éste se ve abstraído, una vez más, por lo mismo: la memoria: "y sin embargo muy bien sabemos ambos / que hablo por la boca pintada del silencio / con agonía de mosca / al final del verano / y por todas las puertas mal cerradas / conjurando o llamando ese viento alevoso de la memoria" (249). Ese hablar por "la boca pintada del silencio" supone un intento de conferir una voz a todo eso que no se ha dicho, con absoluta honestidad, además, libre de condicionamientos, lo cual puede resultar, y la poeta lo sabe, en algo parecido a lo que señala Octavio Paz en relación con la literatura española de la segunda mitad del siglo XVII, que recurre a una "recombinación de elementos, formas e ideas, un continuo volver a lo mismo para decir lo mismo", lo cual, más que una salida posible se convierte en un riesgo constante: "La estética de la sorpresa desemboca en lo que llamaba Calderón la 'retórica del silencio'. Un vacío sonoro" (123). Y concluye Paz

en referencia, claro está, a los escritores españoles de aquel siglo: "se comieron así mismos" (123). De ahí que Varela hable del "viento alevoso de la memoria", porque además de que es consciente de lo frágil y pérfida que ésta es, sabe también que se trata de un "disco rayado antes de usarse" y está siempre influenciada por el tiempo: "teñido según el humor del tiempo / y sus viejas enfermedades / o de rojo / o de negro / como un rey en desgracia frente al espejo / el día de la víspera/ y mañana y pasado y siempre" (249).

En estos términos posiblemente sea más claro el diálogo que le gustaría entablar con Monod, para que, al cabo, él "cantase" para ella: "noche que te precipitas / (así debe decir la canción) / cargada de presagios / perra insaciable (un peu fort) / madre espléndida (plus doux) / paridora y descalza siempre / para no ser oída por el necio que en ti cree / para mejor aplastar el corazón / del desvelado / que se atreve a oír el arrastrado paso / de la vida" (249). Con ese argumento pone sobre la mesa, de manera abierta, el tema de la existencia y los artificios de la creación:

el orden altera el producto
error del maquinista
podrida técnica seguir viviendo tu historia
al revés como en el cine
un sueño grueso
y misterioso que se adelgaza
the end is the beginning
una lucecita vacilante como la esperanza
color clara de huevo
con olor a pescado y mala leche
oscura boca de lobo que te lleva
de Cluny al Parque Salazar
tapiz rodante tan veloz y tan negro
que ya no sabes
si eres o te haces el vivo

o el muerto
y si una flor de hierro
como un último bocado torcido y sucio y lento
para mejor devorarte (250).

Seguido de la dificultad, de la imposibilidad es el término adecuado, de la representación de la realidad:

querido mío
adoro todo lo que no es mío
tú por ejemplo
con tu piel de asno sobre el alma
y esas alas de cera que te regalé
y que jamás te atreviste a usar
no sabes cómo me arrepiento de mis virtudes
ya no sé qué hacer con mi colección de ganzúas y mentiras
con mi indecencia de niño que debe terminar este cuento
ahora que ya es tarde
porque el recuerdo como las canciones
la peor la quieras la única
no resiste otra página en blanco
y no tiene sentido que yo esté aquí
destruyendo
lo que no existe (250-251).

Con ello se concreta también la desesperanza, la desolación, luego de ese “encuentro” o intento de diálogo, pues “Monsieur Monod no sabe cantar”; por lo tanto, se asienta la consternación frente al letargo, al esfuerzo inútil, ya que todo absolutamente todo, sigue igual:

querido mío
a pesar de eso
todo sigue igual
el cosquilleo filosófico después de la ducha
el café frío el cigarrillo amargo el Cieno verde
en el Montecarlo
sigue apta para toda la vida perdurable

intacta la estupidez de las nubes
intacta la obscenidad de los geranios
intacta la vergüenza del ajo
los gorrioncillos cagándose divinamente en pleno cielo
de abril
Mandrake criando conejos en algún círculo del infierno
y siempre la patita del cangrejo atrapada
en la trampa del ser
o del no ser
o de no quiero esto ni lo otro
tú sabes
esas cosas que nos suceden
y que deben olvidarse para que existan
verbigracia la mano con alas
y sin mano
la historia del canguro –aquella de la bolsa o la vida–
o la del capitán encerrado en la botella
para siempre vacía
y el vientre vacío, pero con alas
y sin vientre
tú sabes
la pasión   la obsesión
la poesía   la prosa
el sexo      el éxito
o viceversa
el vacío congénito
el huevecillo moteado
entre millones y millones de huevecillos moteados
tú y yo
you and me
toi et moi
tea for two  en la inmensidad del silencio (251-252).

En ese estado de abatimiento y desolación vemos que se halla “siempre la patita del cangrejo atrapada / en la trampa del ser / o del no ser”, de la frustración absoluta. Dice Eva Guerrero: “en ese interrogarse por la existencia aparece

el desengaño barroco final, en homenaje a Quevedo" (59). Guerrero cita a continuación los últimos versos de este poema: "porque ácido ribonucleico somos / pero ácido ribonucleico enamorado siempre" (252). Es decir, materia embelesada, abstraída, invariablemente.

Si hacemos un recuento breve sobre las anotaciones hechas hasta el momento, subrayamos cada una de las aristas mencionadas y la forma en que la autora ha ido abriendo paso, desnudando los dominios instaurados en torno a los aspectos más relevantes de la existencia humana y la dependencia del poder divino, desde los cuestionamientos y la desacralización, el origen de la existencia y su relación con el cuerpo femenino, al desasosiego generalizado como producto de cada hallazgo, para finalmente asumir la realidad tal como es, y aún más: para aceptarla, desde el extrañamiento, se puede afirmar que nos encontramos ante un claro proceso de exaltación, o lo que Guerrero llama también, "la plena asunción de la realidad" (60). Manifestación que se hace evidente, sobre todo, a partir del poema "Media voz":

la lentitud es belleza
copio estas líneas ajenas
respiro
acepto la luz
bajo el aire ralo de noviembre
bajo la hierba sin color
bajo el cielo cascado y gris
acepto el duelo
y la fiesta

no he llegado no llegaré jamás
en el centro de todo está el poema
intacto el sol
ineludible la noche
sin volver la cabeza

merodeo la luz
su sombra
animal de palabras
husmeo su esplendor
su huella
sus restos
todo para decir
que alguna vez estuve
atenta desarmada
sola
casi en la muerte
casi en el fuego (253).

Advertimos que la palabra poética surge de la desazón, del hastío: "la lentitud es belleza", como algo que no es propio, además: "copio estas líneas ajenas". Pero al fin de cuentas eso es lo único que queda como "centro", como algo tangible en medio de la nada; sólo a través de la palabra poética el poeta podría decir que puede encarnar la realidad: "no he llegado no llegaré jamás / en el centro de todo está el poema". Bajo esta premisa surge lo que venimos indicando, la aceptación: "acepto la luz / (...) acepto el duelo / y la fiesta". Lo relevante es aceptar la realidad, ya no como ser humano, sino como "animal de palabras", porque de eso está Varela hecha ahora. Su nuevo interés es, "sin volver la cabeza", además, "merodear la luz / su sombra", "husmear su esplendor / su huella /sus restos", aunque todo esto no sea sino "para decir / que alguna vez estuve / atenta desarmada / sola / casi en la muerte / casi en el fuego", y que la vida no pasó sin dejar rastro.

Estos señalamientos en conjunto nos llevan al último poema de este libro, "Camino a Babel". "Es un poema del desgarro abierto, de la unión imposible, de la caída inevitable hacia la nada", un texto donde se muestra "al sujeto poético escindido de su ser", entre el caos evidente y "en la búsqueda de un alma" (Guerrero 60), errante y "vestida de perro". Además, es un poema extenso, dividido en VII partes, cada una de ellas respaldada por el mismo objetivo.

Se debe hacer hincapié en la referencia análoga entre el título de este poema y otro de los momentos claves de la historia bíblica que se encuentra en el *Génesis*, el de la Torre de Babel. Este episodio narra los pasos de los primeros descendientes de Noé, que tienen la tarea de poblar la tierra luego del diluvio que destruyó a sus predecesores, y "De éstos se poblaron las costas, cada cual, según su lengua, conforme a sus familias, según sus naciones" (10:5). Cumplida esa misión, "aconteció que cuando salieron de oriente, hallaron una llanura en la tierra de Sinar, y se establecieron allí" (11:2), y se propusieron edificar "una ciudad y una torre, cuya cúspide llegue al cielo" (11:4). Sin embargo, cuando Dios se da por enterado de lo que se proponen hacer estos hombres, y del peligro que eso implicaba para su reino, decide frustrar sus planes: "He aquí el pueblo es uno, y todo estos tienen un solo lenguaje; y han comenzado la obra y nada les hará desistir ahora de lo que han pensado hacer. Ahora, pues, descendamos, y confundamos allí su lengua para que ninguno entienda el habla de su compañero" (11:6-7). En efecto, así ocurrió, y los hombres no lograron su cometido: "Por esto fue llamado el nombre de ella Babel, porque allí confundió Jehová el lenguaje de toda la tierra" (11:9). Al manejarse cada quien, con un código dis-

tinto, la comunicación y el entendimiento se hacen inviables, y por consiguiente no hay modo de edificar nada; lo más parecido que queda, entonces, es el caos.

Blanca Varela toma posesión de este acontecimiento inicial; sin embargo, en este poema parte de la confusión, del caos mencionado, creado por la voluntad divina, y ya no se refiere al sujeto completo, sino que habla ahora del alma, insistiendo en lo dicho por Eva Guerrero, de ese "sujeto poético escindido de su ser" (60): "un alma sí un alma que anduvo por las ciudades / vestida de perro y de hombre / un alma de gaznápiro", abstraída, nómada. Un alma que se parece a un ave: "pájaro errante que acostumbra anidar / a la intemperie a la hora precisa de / las catástrofes y de las grandes migraciones" (254). Ese sentimiento, desde todo punto de vista, resulta contradictorio con el "amor sobrehumano" ofrecido por el ente divino ("hiel áurea amarga conciencia ausencia / automática de dios inminencia de la mirada / extraña y delimitadora / orfandad amorosa"), lo que lleva a esa alma errante, en medio del caos y la desolación, a desear el encuentro de otra alma como la suya, aunque sepa de antemano que es imposible: "si yo encontrara un alma como la mía / eso no existe" (255). Lo único cierto aquí es la soledad en la que se encuentra, lo cual reitera una vez más aquel contexto anunciado por Gutiérrez Girardot del "apocalipsis del Yo". Así lo anuncia en los versos siguientes: "pero sí la musiquilla dulzona y apocalíptica / anunciadora del contoneo atávico / sobre el hueco y el tembladeral". No le queda, pues, otra salida que retornar una vez más al cuerpo: "la carne dormida / sobresaltada", atemorizada, podríamos decir, como un "mar perseguido mar aprisionado", debe calzar ahora las "botas de 7 lenguas / 7 colores 7 colores 7 / cuerpo arco iris / cuerpo de 7 días y 7 noches / que son uno / camaleón blanco consumido en el fuego / de

7 lenguas capitales” (255); y seguir con paso firme en medio de las ruinas, de cara a la realidad. De ahí la intención de establecer estos siete puntos, que irónicamente concluyen con un “Amén”:

> ergo
>
> 1 detén la barca florida
> 2 hunde tu mano en la corriente
> 3 pregúntate a ti mismo
> 4 responde por los otros
> 5 muestra tu pecho
> 6 da de tu mar al sediento
> 7 olvida
> Amén (256).

Son siete puntos donde la imagen que se percibe, de manera global, es la de una persona – ¿un náufrago? – a quien se le pide que “detenga su barca florida” frente a la realidad, que “hunda sus manos en la corriente”, y que se “pregunte así mismo”, que dé la cara, y que finalmente olvide. Todo esto nos lleva, “a una poesía de la aceptación de la herida y de la propia angustia”, y por consiguiente “a la imposibilidad de alcanzar el centro” (Guerrero 61), como observábamos a propósito del poema “Currículum vitae”; lo que nos sitúa, a la vez, en otro momento igualmente importante dentro de este poema:

> pero sucede que llegó la primavera y decidimos echar abajo techos y paredes sitio sitio para el cielo para sus designios dormidos con los animales a campo raso juntos el uno sobre el otro el uno en el otro.
>
> soledad infinita del amor bajo la luz.
>
> y desperté a la mañana siguiente con su cabeza sobre mis hombros ciega por sus ojos bianca alucinatta tutta (257).

La decisión final, la medida determinante, llega con "la primavera": hay que derrumbar, en el sentido literal del término ("echar abajo"), las estructuras, las edificaciones del "cielo y su designios", y, en medio de la "soledad infinita del amor bajo la luz", quedarse al aire libre, como en una suerte de "libertad" obtenida luego de la destrucción, para entonces reconstruir el escenario con un nuevo orden, con un concepto de equidad distinto al que regía hasta el momento: "a césar lo que le pertenece y al cielo la espada sacudida por el amor y el temor y el tedio y la esperanza, etc. / pasó a toda máquina la primavera pitando / la casa estaba intacta ordenada por sus fantasmas habituales" (257). En el mejor de los casos, se debe conceder el lugar a cada quien como le corresponde: "el padre en el sitio del padre la madre en el sitio de la madre y el caos bullendo en la blanca y rajada sopera familiar hasta nuevo mandato" (257). Dicho de otro modo, en medio del caos, de la angustia y el extrañamiento, a cada quien hay que conferir un rol. De ahí que el siguiente paso sea "invitar" a actuar en ese gran teatro que es la vida:

> y sucedió también que
> fatigados los comediantes
> se retiraron hasta la muerte
> y las carpas del circo se abatieron ante el viento
> implacable
> de la realidad cotidiana (258).

Blanca Varela le decía a Roland Forgues respecto a lo indicado, y en referencia a esta parte del poema en específico: "yo quise hacer una especie de viaje, de caminata de la vida a la muerte. El ser que narra, al final se va transformando. Tenemos que actuar en el teatro de la vida" (82). Eso nos lleva a pensar, al mismo tiempo, que existe la voluntad de aceptar también el destierro, lo fugaz de la existencia, el sentido de la no pertenencia, y de ser siempre un alma

errante: “y si me preguntan diré que he olvidado todo / que jamás estuve allí / que no tengo patria ni recuerdos / ni tiempo disponible para el tiempo” en el mejor de los casos, “nosotros / los poetas los amnésicos los tristes / los sobrevivientes de la vida / no caemos tan fácilmente en la trampa” (258). ¿La palabra poética como refugio y única fuente de salvación?

La respuesta evade la certidumbre: “y que / pasado presente y futuro son nuestro cuerpo / una cruz sin el éxtasis gratificante del calvario”; eso es todo lo que se puede decir o hacer desde la poesía, ya que “no hay otra salida / sino la puerta de escape que nos entrega / a la enloquecedora jauría de nuestros sueños” (258). Dicha opción –una esperanza– tal vez la única oportunidad que el poeta tiene, de cara a otras personas, de alcanzar una especie de asidero, puesto que, “harta de timo y de milagros / de ensayar el trapecio hasta la parálisis / de la iniciación de cada día (260)”, Varela se da cuenta de que

> ya no te queda nada
> de los dones de las hadas
> sino tu hipo melancólico
> y tu ombligo pequeño y negro
> que todavía no se borra
> centro del mundo   centro del caos y de la eternidad
> como las líneas de tu mano
> por donde corren ríos inmemoriales
> y cataratas de tus ojos al firmamento
> como única urdimbre de la realidad
> oro de lágrimas
> y grima del oro
> y tu lengua de mil traiciones
> cerrada y dulcísima
> como un dátil o una aceituna.

como en las coplas de los ciegos
hay un relente obcecado de eternidad y miseria (260-261).

Así es como al final no queda otra salida sino asumir que,

si golpeas infinitas veces tu cabeza
    contra lo imposible
eres el imposible
el otro lado
el que llega
el que parte
el que entiende lo indecible
el santo del desierto que se traga la lengua
el que vuelve a nacer forzando a la madre de su madre

el nadador contra corriente
el que asciende de mar a río
de río a cielo
de cielo a luz
de luz a nada" (262).

Varela sugiere que lo mejor que puede hacerse ante el caos, la confusión y el desastre generado por la voluntad divina, debido al temor, y al haber visto amenazado su reino, es aceptar que tal es la realidad.

Sin embargo, asumir la realidad y quedarse paralizado frente a ella tampoco es la salida. El hombre se encuentra en el mundo en medio de la nada, sin un dios todopoderoso que oriente su vida, cual director de orquesta sin su equipo de músicos, esa es la verdad, o la realidad, y así ha quedado demostrado. Por lo que, Blanca Varela a partir de este hecho abre un nuevo espacio, lejos por supuesto de lo ilusorio y de las falsas promesas, donde pretende enseñar al ser humano, en un sentido pedagógico, a vivir en medio de ese caos generado. Opción a la intentaremos aproximarnos a partir del libro *Ejercicios materiales*.

# DE LA DESILUSIÓN A UN NUEVO MODO DE ESPIRITUALIDAD EN *EJERCICIOS MATERIALES*

*"Soy la isla que avanza sostenida por la muerte*
*o una ciudad ferozmente cercada por la vida*
*o tal vez no soy nada*
*sólo el insomnio*
*y la brillante indiferencia de los astros"*

*Ejercicios materiales* constituye un momento decisivo en la poética de Blanca Varela. En entrevista con Charo Núñez, la autora reconoce que, en efecto, se trata de un libro con el cual "termino una etapa no sólo de mi poesía, sino de mi vida. Es sin duda el libro más desenfadado y cruel que pensé que podía atreverme a publicar" (5). El lector podrá advertir esta diferencia "tanto a través del pulso poético empleado como por la temática y el léxico para nombrar la realidad" (Guerrero 62), una realidad que Guerrero asegura, líneas antes, se presenta de "una manera desabrida", melancólica, se puede agregar, en función de sus libros anteriores.

En tanto que final de una etapa, el volumen marca también límite definitivo entre lo corporal y lo espiritual, polos entre los que se había apreciado "una relación que todavía tenía que ver con una representación espacial tradi-

cional aun cuando paradójica" (Suárez 148). De la misma forma, *Ejercicios materiales* es un libro en el que las fronteras entre espacio interior y exterior desaparecen, lo cual nos sitúa frente a un escenario insólito, poco menos que absurdo, el mismo tal vez que describe Octavio Paz, en alusión a la obra de Henri Michaux: "El poeta vio su espacio interior en el espacio de afuera. Tránsito del interior al exterior – un exterior que es la interioridad misma, el núcleo de la realidad. Espectáculo atroz e inefable. Michaux puede decir: salí de mi vida para vislumbrar la vida" (86). La supresión del límite entre ambos espacios nos lleva a pensar en el individuo ya no como un ente binario, sino como el resultado de esta supresión. O como plantea Giorgio Agamben:

> En nuestra cultura, el hombre ha sido siempre pensado como la articulación y la conjunción de un cuerpo y de un alma, de un viviente y de un *logos*, de un elemento natural (o animal) y de un elemento sobrenatural, social o divino. Tenemos que aprender, en cambio, a pensar el hombre como lo que resulta de la desconexión de estos dos elementos y no investigar el misterio metafísico de conjunción, sino el misterio práctico y político de la separación (35).

La desconexión o supresión de tales límites se promueve desde el primer poema de este libro, donde se pone en evidencia, además, un interés sistemático por inquirir, por "hurgar en el cuerpo – son las palabras que emplea Suárez – como una materia, un material" (146), que a todas luces resulta flexible, o maleable, y puede ser convertido en fundamento y espacio activo para el arte poético: "Pienso en esa flor que se enciende en mi cuerpo. La hermosa, la violenta flor del ridículo. Pétalo de carne y hueso. ¿Pétalo? ¿Flores? Preciosismo bienvestido, muertodehambre, vaderretro" (265). Por consiguiente, y asumiendo lo referido en los versos citados, se puede decir que estamos ante la omnipresencia de lo corporal expuesto en claro antagonismo a

todo embellecimiento, lo que sin duda se traduce en una nueva experiencia, en un cambio de perspectiva que surge a partir de la noción de desconexión – para citar el término empleado por Agamben – o desintegración.

En este sentido, Rocío Silva Santisteban, ha escrito que *Ejercicios materiales* es el libro que "nos empuja a la contemplación ya no de nuestro espíritu sino de nuestra carne. Para conocernos" (109). El título es posiblemente el primer asomo con respecto a lo indicado, puesto que ejercicios estaría referido, siquiera en modo indirecto, a una serie de acciones, de prácticas íntimamente ligadas al quehacer corporal: "más allá del dolor y del placer la carne / inescrutable / balbuceando su lenguaje de sombras y brumosos colores" (282). Por lo que, la relación establecida con el misticismo cristiano, que hemos señalado hasta aquí, se produce desde una nueva perspectiva. Los ejercicios de Blanca Varela, dice Silva Santisteban, son "Como una pirueta prosaica que imita a los 'ejercicios espirituales' de Santa Teresa de Jesús o de San Ignacio de Loyola" (109), para situarnos frente a lo material, a lo puramente corporal.

## DE LA EXPERIENCIA DOLOROSA

En casi todos los estudios realizados en torno a este libro de Varela se pone en evidencia la relación, por demás irrefutable, con la obra de San Ignacio de Loyola. Ina Salazar, por ejemplo, destaca que "*Ejercicios materiales* constituye una pieza clave [dentro de la obra de Varela] pues su sentido y su carácter subversivo se construyen en el juego, la paráfrasis de un texto de referencia de la fe católica, los *Ejercicios espirituales* (1548) del fundador de la Compañía de Jesús" (9). Silvia Bermúdez, por su parte, indica que "Las medi-

taciones poemáticas de la colección [*Ejercicios materiales*] se sitúan dentro de la esfera más amplia de lo religioso a partir de las evocaciones místicas del título escogido por Varela. La reverberación mística proviene de los claros ecos de San Ignacio de Loyola y sus *Ejercicios espirituales* (118).Y Eva Guerrero, sostiene, "Sin duda alguna el mismo título de *Ejercicios materiales* remite a los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola; pero ahora en Varela, en esa línea de desacralización, de ese dios con minúscula, que no responde, que no está al otro lado" (62). Por ende, y en breves rasgos, intentaremos resaltar algunos aspectos que predominan en los *Ejercicios* de San Ignacio de Loyola, con el fin –claro está– de lograr una mejor comprensión de los *Ejercicios* de Blanca Varela.

Para ello hemos de tomar en consideración la propuesta de Silvia Bermúdez, quien sostiene: "El marco que ampara la empresa de San Ignacio no es otro que el concepto de 'herida gnoseológica' y su funcionamiento como una vía que promueve el conocimiento de lo divino" (118). Se trata, es decir, de alcanzar un entendimiento cabal a partir de la experiencia dolorosa que significa la crucificción de Cristo, en el anhelo, ciertamente, de entrar en contacto con la divinidad. Dicho de otro modo, la finalidad de quien se somete a tales ejercicios es vivir la experiencia mística de unión con el todo a partir de la comprensión del dolor de Cristo en la cruz. San Ignacio de Loyola traslada al plano de la escritura la mencionada experiencia, en una actitud demandante; como señala también Bermúdez:

> Al situar sus *Ejercicios* en el mundo de la escritura, San Ignacio reclama que entendamos la *herida* como escritura de una manera doble. Por un lado, la herida es la escritura de Dios que así se imprime en el alma del místico. Por otro, el alma herida del místico es la condición inicial del camino hacia el éxtasis que, en última instancia, también produce escritura (119).

En esa actitud se expone una poética: la escritura a partir del dolor, o, si se quiere, el dolor como fuente de creación. Así, en "Oración: La sólita oración preparatoria" [203] 3º *Preámbulo*, San Ignacio escribe, por ejemplo: "es demandar lo que quiero, lo qual es propio de demandar en la passión, dolor con Christo doloroso, quebranto con Christo quebrantado lágrimas, pena interna de tanta pena que Christo passó por mí". Por consiguiente, y apelando siempre al planteamiento de Bermúdez, son por lo menos tres los aspectos que sobresalen en el postulado de San Ignacio de Loyola y que resultan relevantes en el proceso de metaforización llevado a cabo por el libro de Varela. El primero corresponde al hecho de que los ejercicios ignacianos se postulan como un método de reforma personal, método que finalmente lleva al hombre hacia la unión con la divinidad; el siguiente está referido a la imaginería que busca enlazar las esferas cognitivas desde lo visual; y por último se asume que la obra ignaciana no alcanza a calificar como tratado religioso, es un libro de 160 páginas, que se asemeja más a una serie de retazos (119). Los ejercicios de Blanca Varela, en este sentido, resultan ser igualmente un "método" que, a partir del "desgarro", producto de la ausencia de ese dios que no responde, que no está al otro lado, apuesta por la "reforma" y transformación del ser humano. Modesta Suárez habla incluso de una "metamorfosis" que lleva a Varela, en este caso puntual, a un conocimiento pleno, íntegro de sí misma y de su entorno, y asegura:

> La voz poética adquiere un poder extraordinario al ingresar en el terreno de la metamorfosis: más allá de una simple compenetración con el universo que le rodea, en forma algo intelectualizada, la metamorfosis le permite transformarse a sí misma. Ello implica a la vez ser algo así como un monstruo que, superando la dualidad que perdura en la máscara, o en el papel ajeno, se funde en la energía creadora (145).

Esa capacidad de transformación, desde la intimidad del variado y diverso grupo de animales con quienes se identifica en el plano poético, le permite asumir su precariedad, su materialidad entera, y finalmente reconocerse como ser humano: "la piel del hombre se quema con el sueño / arde desaparece la piel humana / sólo la roja pulpa del can es limpia / la verdadera luz habita su legaña" (219). Los versos nos sitúan una vez más dentro del postulado de Agamben, quien, siguiendo el lema de Linneo, afirma: "el hombre no tiene ninguna identidad específica, excepto la de 'poder' reconocerse". Ese reconocimiento tiene una implicación importante, "Definir lo humano no a través de una nota *characteristica,* sino a través del conocimiento de sí, significa que es el hombre el que se reconocerá como tal, que *el hombre es el animal que tiene que reconocerse humano para serlo* (57). Varela, sin duda, logra este cometido, y a partir de la intimidad animal en que se reconoce a sí misma, reflexiona sobre "una problemática permanente (…): el cuerpo, la corporeidad y su maleabilidad" (Suárez 146). Este aspecto también se abordaba en los libros anteriores de Varela, pero ahora en *Ejercicios materiales* se hace de forma explícita; por lo tanto, siguiendo a Suárez: "Ya no se trata de máscara, ya no se trata de disfraz" (146), sino de una manifestación, de una exposición abierta y sincera. En esto, evidentemente, se diferencia de los *Ejercicios* de San Ignacio de Loyola, o como suscribe en otro momento Modesta Suárez, apoyándose en la afirmación que hiciera la autora en entrevista con Patrick Rosas (1999), a propósito de *Ejercicios materiales*:

> La materialidad que se desprende de los versos, esa 'carnalidad' que exhiben los poemas de *Ejercicios materiales*, 'es lo contrario de los *Ejercicios espirituales*, tiene mucho que ver con la materia, con la carne'(...) Por lo tanto no es de extrañar que la poeta reivindique, valore y una íntimamente la animalidad con una reflexión sobre la trascendencia (146).

Por otra parte, vemos que la autora peruana recurre constantemente en su labor poética a elementos propios de las artes visuales, en especial de la pintura, y así lo hemos señalado anteriormente. Sin embargo, en este caso lo hace a partir de la imagen de un cuerpo herido y abandonado en la nada, tal como se observa en parte del poema "Último poema de junio":

> Se trata simplemente de heridas congénitas y felizmente mortales.
>
> Luz alta. Bermellón súbito bajo el que te despiertas de pie, caminando a ninguna parte. Pies, absurdas criaturas sin ojos. No se parecen sino a otros pies. Y además estas manos y estos dientes, para mostrarlos estúpidamente sin haber aprendido nada de ellos.
>
> Y encima de todo y todas las cosas, sobre tu propia cabeza, la aterciopelada corona del escarnio: un sombrero de fiesta, inglés y alto, listo para saludar lo invisible (265).

Es una imagen que, en cierto modo, nos traslada a la imagen que se observa en el poema "Cruci-ficción" de *Canto villano*, con la excepción evidente de que en aquel poema el cuerpo es visto –o por lo menos eso se insinúa– desde abajo, cual retazo de carne en la carnicería: "lo deja sin corazón / sin hígado / sin piernas para huir / en la estacada lo deja / así colgado en el aire" (243). En este caso, en cambio, todo apunta que el sentido visual es de arriba, desde lo alto; como señala también Suárez: "La visión del poema parece oscilar entre el recuerdo de la 'Crucifixión según San Juan de la Cruz' (1951), de Salvador Dalí, por esa perspectiva desde arriba (…) y, por otra parte, una serie de cuadros titulada 'Crucifixions' de Francis Bacon, si pensamos en la perspectiva 'carnicera' de la escena cristiana" (152). Es una imagen, en todo caso, que expone la pérdida total de sentido, donde partes de un cuerpo desgarrado y convertido en "absurdas criaturas sin ojos" caminando "a ninguna parte";

fragmentos de un cuerpo que sirven apenas para ser exhibidos, sin que exista la menor posibilidad de "haber aprendido nada de ellos"; retazos de un cuerpo que, ya en el plano poético, y dada su condición natural, resultan fáciles de ser intervenidos, como suscribe Eva Guerrero, en "una renovada *ars poética*" (63). Por lo tanto, las imágenes con las que se busca enlazar las esferas cognitivas desde lo visual, se producen al unísono de la comprensión y reconocimiento de la materialidad de un cuerpo seccionado; comprensión que nos lleva, no al encuentro con el ente divino, sino a un reconocimiento de sí mismo, a contemplar nuestra materialidad desde una perspectiva contraria y en medio de un contexto absurdo, donde el lenguaje cumple un rol fundamental.

Por consiguiente, "la experiencia dolorosa" sobre la cual se promueven los ejercicios ignacianos es asumida por Varela como un fenómeno innato: "Se trata simplemente de heridas congénitas y felizmente mortales", que se relacionan, citando una vez más a Bermúdez, "con la evocación del ser herido por excelencia: Jesús y su emblemática corona del escarnio en el proceso de la Pasión" (120); sólo que en este caso, y paradójicamente, la Corona del escarnio no resulta agresiva, es apenas una prenda de vestir, "un sombrero de fiesta, inglés y alto" que "saluda" al vacío, al "invisible".

Esa imagen, aparte del sentido irónico y profano que a todas luces tiene, intenta, dice Bermúdez, "rememorar la imaginería del mundo" (120), bajo el beneplácito del dolor como parte de estar en el mundo, y desde una visión diversa y no lineal; por lo que algunos estudiosos de su obra como Modesta Suárez, Ina Salazar, o incluso Silvia Bermúdez, prefieren hablar de un "caleidoscopio" de colores y de formas.

Parte de ese caleidoscopio lo encontramos sin duda en el siguiente fragmento del poema "Último poema de

junio": "Rojos, divinos, celestes rojos de mi sangre y de mi corazón. Siena, cadmio, magenta, púrpuras, carmines, cinabrios. Peligrosos, envenenados círculos de fuego irreconciliable (265). Se trata, como podemos ver, de una multiplicación de colores y formas que llevan finalmente a la autora a plantearse, dentro de ese mismo poema, las siguientes preguntas: "¿A dónde te conducen? ¿A la vida o la muerte? ¿Al único sueño?" (265). Preguntas que sin duda van más allá de la simple estética del discurso poético, que se corresponden, evidentemente, con un hecho existencial.

Así, considerando el último aspecto indicado en relación con los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, estaríamos ante lo que podría ser el intento de restaurar "la imagen del mundo" a partir de la idea de "retazos" o de fragmentos de un cuerpo adolorido, que no es más que materia perecedera, y que, dada su flexibilidad o maleabilidad, puede ser intervenido, trastocado, recreado. Dicho de otro modo, hablamos de un cuerpo material, que puede ser sometido al "improperio", a la mofa de sí mismo.

Este rasgo en definitiva distancia el volumen de Blanca Varela de la propuesta ignaciana presente en *Ejercicios espirituales*. Como apunta Rocío Silva Santisteban, "en visión tangible y casi fisiológica [*Ejercicios materiales*] es justamente todo lo contrario [de los ejercicios ignacianos]: una manera de predisponernos al escarnio de nuestra propia carne en permanente estado de descomposición" (109). Por consiguiente, y parafraseando a Olga Muñoz Carrasco, podemos decir, entonces, que en efecto existe una relación entre Varela y Loyola, sólo que en el caso de *Ejercicios materiales* se da una trasposición de lo espiritual al plano físico, y no precisamente con el fin de enaltecer lo corporal: "el cuerpo no se eleva sobre lo material, sino que más bien se

hunde en la corriente aniquiladora del tiempo" (*omni-bus.com*). En otras palabras, la transposición de lo espiritual a lo corporal no se hace para acercarse a lo sublime, sino para mostrar "la más corrompible humanidad", exponerlo tal cual es, "un retazo de carne", de materia orgánica, camino hacia su descomposición.

## DE LA ESCISIÓN A LO INEXACTO

Al suprimir los límites entre espacio interior y exterior, lo que sigue es una exposición holista del cuerpo, una totalidad sobre la cual Varela inicia un proceso de discernimiento, de "investigación" –para usar los términos de Agamben– sobre "el misterio práctico y político de la separación" (35). O, como indica también Suárez: "Una disección, algo así como un estudio, una práctica –¿un ejercicio?– que llevaría al conocimiento (...) Un conocimiento como autoconocimiento" (148-149). Esto tiene lugar desde el lado de la razón, por supuesto.

Leyendo los siguientes fragmentos del poema "Último poema de junio", se puede decir que dicho proceso se inicia, además, revelando una "falsa noticia". Tal acción podría ser interpretada, a primera vista, como la forma de establecer y dar por sentada una propuesta ya definida, puesto que tras la "falsa noticia" viene una "revelación" que marca la pauta en el resto del poema y en los siguientes textos del libro:

> La flor de sangre sobre el sombrero de fiesta (inglés y alto) es una falsa noticia.
>
> Revelación. Soy tu hija, tu agónica niña, flamante y negra como una aguja que atraviesa un collar de ojos recién abiertos. Todos míos, todos ciegos, todos creados en un abrir y cerrar de ojos (266).

Estamos, pues –como vemos–, ante un hecho de sinceridad total, de poner sobre la mesa "las falsas noticias" para así adentrarse en ese espacio global donde no queda lugar para el disimulo, y donde las relaciones, el proceder que antes se daba con cierto grado de crudeza, ahora no sólo se revela como una actitud agresiva, sino que alcanza los límites de la crueldad y del aniquilamiento.

La revelación se da justo en ese contexto, bajo la clara intención –¿necesidad, tal vez?– de cimentar una identidad; para ello, y a pesar de su escepticismo manifiesto, Varela acude a la instancia divina y trae a colación la figura de Dios, aunque al final es únicamente para hacerle frente: "Soy tu hija, tu agónica niña". El reconocimiento de sí misma no viene sino desde la evocación, del recuerdo del sentido de pérdida, que toma el aspecto de "una aguja que atraviesa un collar de ojos recién abiertos". Esta acción en sí misma puede ser interpretada como un acto de sedición y destrucción: "Todos míos, todos ciegos, todos creados en un abrir y cerrar de ojos". La rebeldía facilita al mismo tiempo el reconocimiento, y fundamenta la condición vulnerable y efímera del cuerpo.

En resumen, se puede decir que la poeta acude a la instancia divina no con el fin de lograr una identidad o un discernimiento elevado sobre sí misma, sino para sumergirse en lo más hondo de su propia materialidad, como dice también Muñoz Carrasco: Varela "no intenta fundirse con lo divino en busca de un conocimiento superior, sino más bien abismarse en la materia para comprender la condición precaria y huérfana del hombre" (*omni-bus.com*). Por consiguiente, y dado que nos encontramos ante la materialidad y organicidad plena del cuerpo, el dolor como padecimiento se torna en una constante que trasciende, al punto de con-

vertirse en el único espacio tangible sobre el cual ella puede ampararse: “El dolor es una maravillosa cerradura” (266). Bajo esta premisa, podríamos decir que la autora entra en una suerte de articulación verbal que nos lleva hacia una reflexión existencial y artística, y a la vez a la acción, a un modo de proceder, no en el sentido doctrinal, o con la pretensión de enarbolar un ideal, sino más bien en un sentido pedagógico-formativo, con el único fin de alcanzar un entendimiento cabal sobre lo expuesto, como se observa en los versos siguientes del poema que venimos citando:

> Arte negra: mirar sin ser visto a quien nos mira mirar.
> Arte blanca: cerrar los ojos y vernos.
> Ver: cerrar los ojos.
> Abrir los ojos: dormir.
> Facilidades de la noche y de la palabra. Obscenidades de la luz
> y del tiempo (266).

La conducta propuesta ha de facilitar, por otra parte, el acceso a los distintos escenarios posibles, en un mundo donde se tiene que “aprender a actuar”, todo ello como resultado de una suerte de habilidad que ha sido aprendida desde el desasosiego, desde la incertidumbre, desde “la noche” y, por supuesto, desde la palabra como vía más próxima a la “obscenidad de la luz”. Se trata de esa misma luz que, en entrevista con Efraín Kristal y específicamente sobre el título de su libro *Luz de día*, la autora dice: “una luz elemental, que no es, por cierto, la luz eléctrica ni la luz que dura con el sol. Es más bien una luz que no deja sombras alrededor, que existe en ciertas fotografías” (146). Este fenómeno es, en todo caso, insolente y perspicaz, pues penetra incluso la sombra del tiempo y, tal como se puede observar en los versos siguientes del poema que venimos analizando, lo expone como un proceso que, paradójicamente, marca el paso hacia su propia decadencia: “Y así, la flor que fue grande y

violenta se deshoja y el otoño es una torpe caricia que mutila el rostro más amado (266). Se produce, por tanto, una especie de explosión, un desgarramiento total, no en el sentido irracional, sino como "algo tal vez más próximo (…) al descuartizamiento que al fetichismo de distintas partes del cuerpo" (Suárez 147). Algo que se advierte también en otro momento dentro de este mismo poema: "Fuera, fuera ojos, nariz y boca. Y en polvo te conviertes y, a veces, en imprudente y oscuro recuerdo" (266). Esa ruptura, además de exponer lo transitorio y efímero del cuerpo, de la materia que va camino a convertirse en "polvo", o en el mejor de los casos en un "imprudente y oscuro recuerdo", le permite a la autora acercarse una vez más a lo primigenio, a la animalidad: "Dulce animal. Tiernísima bestia que te repliegas en el olvido para asaltarme siempre. Eres la esfinge que finge, que sueña en voz alta, que me despierta" (266). Pero esa es una animalidad, como se puede advertir en lo versos citados, con sentimientos, "dulce y tierna", que adopta enseguida la imagen de un ser extraordinario: "Eres la esfinge"; pero no, en este caso, con el propósito de conseguir poderes especiales sobre los otros seres humanos, como sucede en el caso de este ser mitológico. En Varela, es una "esfinge que finge, que sueña en voz alta", que aparenta y delira; hablamos, en todo caso, de la "grandiosa imagen contrafáctica –como dice Giorgio Agamben siguiendo a Basílides– de la animalidad del hombre", creada o construida a partir de fragmentos: "Aquí, las tinieblas y la luz, la materia y el espíritu, la vida animal y el logos – cuya articulación en lo antropológico producía lo humano– se han separado para siempre. Pero no para cerrarse en un misterio más impenetrable: más bien para liberar su naturaleza más verdadera" (164-165). El proceso de esa metamorfosis, sin duda, sitúa a la autora en un lugar neutro, inexacto, en un punto donde

no se reconoce como estrictamente humana pero tampoco animal, sino más bien como alguien que convive entre uno y otro territorio. Esa indefinición también es abordada por Agamben a partir de la tesis del filósofo renacentista Pico della Mirandola, quien lo lleva a afirmar:

> La tesis central de la oración [de Pico] es, en efecto, que el hombre, habiendo sido plasmado cuando todos los modelos de la creación estaban agotados (…) no puede tener arquetipo ni lugar propio (…) ni rango específico (…) más bien, puesto que su creación tuvo lugar sin un modelo definido (…) no tiene propiamente ni siquiera un rostro (…) y tiene que modelarla a su albedrío con forma bestial o divina (63-64).

Hallarse en esta irresolución y aprender a modelarse como humano, a reconocerse humano, significa siempre un agravio, un ultraje así mismo; o como luego escribe Agamben: "El descubrimiento humanístico del hombre es el descubrimiento de su faltarse a sí mismo, de su irremediable ausencia de *dignitas* [rango]" (64). De ahí que, al término de todo, para Varela resulte ser una imagen, como veíamos en la parte final de los versos antes citados, "que me despierta" –o desvela, podríamos decir también–.

Esos señalamientos se ven mejor expresados en el poema siguiente de este mismo volumen: "Malevitch en su ventana". Es un poema, como suscribe Eva Guerrero, que "expresa la convicción de estar instalado de manera 'ex-céntrica' en lo inexacto, dada la incapacidad del arte para llegar a la representación de lo invisible" (64). Por ello no es casual encontrar en el título la alusión al pintor ruso, cuya obra se sustenta en lo que él mismo denominó S*uprematismo*, que incluye la búsqueda y el sentido de la perfección en lo indeterminado.

Su obra, “esa pintura puramente abstracta –como dice Modesta Suárez– introducida por el solo apellido del pintor, hace coincidir en el poema [de Varela] abstracción y figuración, que es el modo de representación mayoritariamente elegido por la poeta” (68). Tal acción posibilita a la vez el reconocimiento de la labor artística del pintor: “ah mon maître”, escribe Varela, para luego irónicamente manifestarle, casi apuntándole con el dedo, su desengaño: “me has engañado como el sol a sus criaturas / prometiéndome un día eterno todos los días” (267). Esta desilusión o sensación de desagrado frente al modelo propuesto por Malevitch, y su sobreentendida oposición, sugiere asimismo que Varela asiste a otro modo de sublimidad, como dice Suárez: “En el movimiento de desengaño apela sin duda la alusión a otra perfección, otra abstracción, divina ésta, contaminada a su vez por el mismo rechazo” (69). El desengaño frente al perfeccionismo de lo abstracto lleva a Varela a perseguir o buscar otra “sagrada inexactitud” en un contexto ya estrictamente poético, en “el cielo de la página, hinchada de silencios”, como se puede observar en otro momento dentro de este mismo poema:

de lo inexacto me alimento
y toda el agua de los cielos es incapaz de lavar
esta ínfima y rebelde herida de tiempo que soy

polvo rebelde sí
con los cabellos de polvo desordenado
para siempre jamás por un peregrino pensamiento
persigo toda sagrada inexactitud

suave violencia del sueño
palabra escrita palabra borrada
palabra desterrada
voz arrojada del paraíso

catástrofe en el cielo de la página
hinchada de silencios (267).

El error excelso se encuentra, además, apoyado por una actividad netamente corporal u orgánica: "de lo inexacto me alimento", y, por ende –se podría decir– de una imperfección que es el carácter más próximo que define a lo humano.

De allí que la idea de perfección es profanada por la "ínfima y rebelde herida de tiempo que soy", evento que en cualquier caso resulta determinante, pues de este modo logra que lo impreciso y fragmentario se sobrepongan a lo íntegro y puro de lo abstracto, y con ello, que el prometido orden invulnerable y absoluto sucumba ante la idea de desamparo y de naufragio –imagen que Varela trae a colación en los versos siguientes–:

Aquí el ojo comienza a desteñirse
a no ser
y la voz se quiebra inaudita
(alguien ha perdido definitivamente su balsa)
a la deriva sobre el océano
sopla el viento de la indiferencia
por la puerta entreabierta llega la aurora
más silenciosa y pálida que nunca

es el día sobreviviente con su carreta vacía
sigue brillando la lámpara penitente
pero no creo en su luz
ni compro la muerte con nombre de pez
ni es cierto que bajo su escama mortecina
dios nos contempla (267-268).

Así, como náufrago, alguien que definitivamente ha "perdido su balsa" y flota "a la deriva sobre el océano", Varela expone no sólo su rechazo a toda perfección y a un aparente

orden universal y divino, sino que en forma clara y rotunda expresa su total negación: "no creo en su luz / ni compro la muerte con nombre de pez / ni es cierto que bajo su escama mortecina / dios nos contempla". Con esa actitud consolida el hecho de hallarse en una inexactitud permanente y, a la vez, en la incertidumbre. Es, por tanto, un ser humano sin asidero, que ondea en la nada.

## LO ATEMPORAL

En ese sentido, la noción de tiempo como trayecto lineal o cíclico es abolida por completo; para Varela, el tiempo no es más que un asunto momentáneo e incierto. Como resume Octavio Paz: "Para nosotros el tiempo no es la repetición de instantes o siglos idénticos: cada siglo y cada instante es único, distinto; otro" (22). Se trata, por lo tanto, de un estar siempre en el desacierto y la incertidumbre, de un alimentarse siempre de lo inexacto, tal como afirma la autora en los versos sucesivos del poema en cuestión:

> sí señores
> éste es otro día inevitable
> en que me alimento de lo inexacto
> de la monstruosa fruta que aletea
> de la huella en el aire
> del recuerdo
> del azogue perdido en alguna alcantarilla
> de lo irrecuperable que se acumula y agiganta
> en afiebrados cristales
> y cruza el aire como una llama
> recién nacida
>
> flamante cuerpo en pugna con el sol

la farsa diaria desaparece tras una mano
que enciende y apaga a voluntad
su propia luz

penitente claridad
arde el oscuro aceite de la conciencia
sobre esta mesa que es el mundo (269).

Esa vida propuesta, por otra parte, como vemos en el segmento citado, se sirve de lo fragmentario, de "lo irrecuperable que se acumula y agiganta / en afiebrados cristales / y cruza el aire como una llama / recién nacida", hasta por fin convertirse en un "flamante cuerpo en pugna con el sol". Es decir, a partir de la noción de retazos, de lo escindido que se halla en medio de la incertidumbre generada, Varela procura reconstruirse y así lograr que "la farsa diaria [desaparezca] tras una mano / que enciende y apaga a voluntad / su propia luz / penitente claridad (…) sobre la mesa que es el mundo". En otros términos, se busca alcanzar un conocimiento cabal de la verdad de sí mismo, suerte de autonomía o libertad plena que la llevará a descubrir el enigma:

Al otro lado de la ventana
alguien ha resuelto el enigma
para entrar en la vida basta una puerta
el otro lado sigue igual
nada que la luz no atraviese y oculte
nada que no sea la antigua y sagrada inexactitud
que golpea maderos bate alas
e incendia gargantas y corazones (269).

Pero descubrir el enigma significa, por otra parte, confirmar que atravesar esa única puerta equivale a pasar – digamos– de una inexactitud a otra. Esa revelación sitúa la obra de Blanca Varela dentro de un contexto estrictamente moderno, donde todo converge sobre la base de lo imper-

fecto y lo atemporal, y donde, en consecuencia, la noción de certeza o perfección queda siempre en la expectativa, en el horizonte próximo, como bien afirma Paz: "Para los cristianos el tiempo perfecto es la eternidad: una abolición del tiempo, una anulación de la historia; para los modernos la perfección no puede estar en otra parte, si está en alguna, que en el futuro" (30). En tanto que futuro, esa temporalidad absoluta siempre estará como a la puerta, pero siempre inalcanzable, sin la menor posibilidad de ser siquiera advertida, ya que, continúa Paz, "nuestro futuro es por definición aquello que no se parece ni al pasado ni al presente: es la región de lo inesperado" (30). Sin embargo, y dentro de ese territorio de expectativas insospechadas, Varela apuesta por un modo de "perfección" distinto –claro está– al propuesto por el pintor suprematista; así, en el último fragmento de "Malevitch en su ventana", la poeta advierte que la perfección se encontraría, en el mejor de los casos, en lo imprevisible:

> hoy me despierta
> con su delgado resplandor abstracto la esperanza
> la oscuridad del naufragio
> se escapa como un gato por la ventana
> y alguien vuelve
> sí
> alguien vuelve desvelado y sin prisa
> con un pequeño rectángulo de eternidad entre las manos (270).

En lo imprevisible estaría con su "resplandor abstracto la esperanza", como un rayo de optimismo. Para Modesta Suárez se trata, en todo caso, de un movimiento "de reconciliación con la abstracción (…) que se concretiza también con la forma final de un *pequeño rectángulo de eternidad*" (70). Por otra parte, dicho movimiento encierra en sí mismo un artificio con respecto a la perfección de lo abstracto

propuesta por Malevitch, algo que es posible observar desde el título del poema, dice Suarez:

> 'Malevitch en su ventana' conlleva una sutil ironía ya que significa que el suprematista que era Malevitch no logra escapar de la forma tradicional de la ventana, encerrando por otra parte el título en la trampa del clasicismo, con una sumisión de la representación a la mimesis, todo lo contrario del deseo de liberación del pintor ruso (71).

Así, Varela cuestiona y a la vez deja al descubierto las limitaciones y promesas incumplidas de las vanguardias y de la propia modernidad.

## DEL VACÍO DEL CUERPO Y LA CONDICIÓN DE LA CARNE

Tras estas fijaciones es posible advertir que el cuerpo no sólo es desgarrado, seccionado, sino además despojado de toda apariencia, y luce totalmente vacío, en medio de la nada. Esta característica se aprecia con mayor claridad en el poema "Casa de cuervos":

> porque te alimenté con esta realidad mal cocida
> por tantas y tan pobres flores del mal
> por este absurdo vuelo a ras de pantano
> ego te absolvo de mí
> laberinto hijo mío
>
> o es tuya la culpa
> ni mía
> pobre pequeño mío
> del que hice este impecable retrato
> forzando la oscuridad del día
> párpados de miel y la mejilla constelada
> cerrada a cualquier roce
> y la hermosísima distancia
> de tu cuerpo (271).

El cuerpo es hueco, segregado y arrojado; pero, a fin de cuentas, hay que admitirlo, es todo lo que tenemos, es nuestra única evidencia o testimonio de realidad, como dice Eva Guerrero: "el cuerpo, así sea desgarrado, es la muestra, ahora sin máscara, de lo que queda, aunque sea vacío" (67). De acuerdo con el segmento citado, además, la noción de vacío en este caso está vinculada al concepto de paternidad, lo cual "remite de nuevo a la nada, a la ausencia tanto de Dios, como del hijo" (Guerrero 67). Por estar ausente, ese Dios le ofrece su absolución, bajo el argumento que todo esto no es más que un error del cual, dicho sea de paso, no se puede responsabilizar a nadie, un error sin culpables: "no es tuya la culpa / ni mía / pobre pequeño mío". Ello hace posible, a la vez, admitir el haber hecho del hombre "este impecable retrato / forzando la oscuridad del día", alguien con "párpados de miel" y "mejilla constelada", no apta a "cualquier roce"; es decir, alguien que en definitiva no es, alguien ajeno a sí mismo, sin siquiera una correspondencia plausible, un hombre oculto detrás de una careta, la misma que al fin de cuentas ha sido descubierta, y cuyo cuerpo es mostrado en "carne viva", expuesto a la intemperie, huérfano por completo.

Sin embargo, y retomando la idea inicial, se admite que a pesar de las condiciones actuales el cuerpo es el medio que nos conecta, la vía que hace posible un acercamiento de la gnosis con lo "real". Dice Muñoz Carrasco: el cuerpo es el "intermediario de la conciencia ante la realidad" (*omnibus.com*). Los ejercicios consisten justamente en eso, en una serie de acciones que te permiten o hacen posible un acercamiento y comprensión total de los "misterios que encierra el cuerpo". Dicho de otro modo, se trata de bajar hacia lo más hondo e indigno de la materia, y, con agudeza, reconocerse, aprender a vivir con ella, porque es el acceso hacia la posi-

bilidad de la convivencia entre lo ideal, lo perfecto y lo real. Esa acción al mismo tiempo hace viables, como veremos a continuación, el camino y el acercamiento del ser humano a la idea de libertad:

> tu náusea es mía
> la heredaste como heredan los peces la
> asfixia
> y el color de tus ojos
> es también el color de tu ceguera
> bajo el que sombras tejen sombras y
> tentaciones
> y es mía también la huella
> de tu talón estrecho
> de arcángel
> apenas posado en la entreabierta ventana
> y muestra para siempre la música extranjera
> de los cielos batientes
>
> ahora leoncillo
> encarnación de mi amor
> juegas con mis huesos
> y te ocultas entre tu belleza ciego sordo irredento
> casi saciado y libre
> como tu sangre que ya no deja lugar
> para nada ni nadie
>
> aquí me tienes como siempre
> dispuesta a la sorpresa de tus pasos
> a todas las primaveras que inventas
> y destruyes
> a tenderme —nada infinita—sobre el mundo
> hierba ceniza peste fuego
> a lo que quieras por una mirada tuya que
> ilumine mis restos (271-272).

Así, despojada de todo embellecimiento, se muestra y se halla, por lo tanto, dispuesta a ser –como tuvo que

haber sido siempre– el centro de sí misma, despertando de este modo una especie de afecto y admiración hacia sí, una forma de amor propio, como veremos más adelante, al que llega sin concesiones, sin embellecimientos, ni ataduras:

> porque así es este amor
> que nada comprende y nada puede
> bebes el filtro y te duermes
> en ese abismo lleno de ti
> música que no ves
> colores dichos
> largamente explicados al silencio
> mezclados como se mezclan los sueños
> hasta ese torpe gris que es despertar
> en la gran palma de dios
> calva vacía sin extremos
> y allí te encuentras
> sola y perdida en tu alma
> sin más obstáculo que tu cuerpo
> sin más puerta que tu cuerpo
> así es este amor
> uno solo y el mismo con tantos nombres
> que a ninguno responde
> y tú mirándome
> como si no me conocieras
> marchándote
> como se va la luz del mundo
> sin promesas
> y otra vez este prado
> de negro fuego abandonado
> otra vez esta casa vacía
> que es mi cuerpo
> a donde no has de volver (272-273).

Después de todo, el cuerpo es sólo materia, carne, y no puede ofrecerte otra cosa; y, además, como materia que es, siempre estará en camino a su desaparición, “como la luz

del mundo" que se va "sin promesas". Varela sin mayores problemas acepta la "casa vacía / que es mi cuerpo / a donde no has de volver", que igualmente exalta para, sobre todo, aprender a vivir con esa habitación corporal.

## EL EJERCICIO DE OLVIDAR LA FARSA

Sólo entonces tiene Varela razones suficientes para actuar, ver y caminar por cuenta propia, para ser ella misma, apartada de cualquier atadura y condicionamiento. Éste es posiblemente uno de los principios básicos sobre el cual se sustenta *Ejercicios materiales*, el tener que olvidar sin rencores lo ocurrido, la farsa interpuesta, y así aprender a vivir el momento por cuenta propia. En los primeros fragmentos del poema "Sin fecha", vemos que escribe, por ejemplo:

> Suficientes razones, suficientes razones para colocar primero un pie y luego el otro.
> Bajo ellos, no más grande que ellos ni más pequeña, la inevitable sombra que se adelanta y voltea la esquina, a tientas.
> Suficientes razones, suficientes razones para desandar, descaer, desvolar.
> Suficientes razones para mirar por la ventana. Para observar la mano que cuenta a oscuras los dedos de la otra mano.
>
> Poderosas razones para antes y después. Poderosas razones durante.
> La hoja de afeitar enmohecida es el límite.
> Lasciate ogni speranza voi ch'entrate (274).

Este poema está dedicado a Franz Kafka, lo que nos lleva a suponer que la autora pretende entablar "un diálogo" con el escritor checo, como lo hiciera en su momento con Simone Weil en torno a la filosofía y el misticismo, o con Malevitch y la pintura, sólo que en este caso es evidente que

se trata de un diálogo intertextual donde se da cuenta sobre el descenso del hombre hacia lo más hondo de su propio cuerpo, el absurdo que trae consigo este hecho y las implicaciones artísticas que van a enriquecer la obra en sí. "Si bien es una reflexión sobre la vida no deja de ser una reflexión sobre el arte construida sobre imágenes recurrentes en la metafísica kafkiana" (Guerrero 65). Acercarse a Kafka, conversar con él, por lo tanto, es hablar del absurdo y del arte de la escritura que nace de lo absurdo, y, por qué no, de la vulnerabilidad del cuerpo, de su descenso y facilidad para transformarse en un insecto, como ocurre en la *Metamorfosis*.

Por otra parte, comenta Cárcamo-Huechante:

> Si hay algo que explica la visibilidad que ha cobrado su figura y su escritura al cambio de siglo es el hecho de que estos ejes de significación –el descenso y la fatiga– se pueden asociar con otros dos elementos de gran ubicuidad en la poesía de estas latitudes desde los sesenta en adelante: la desacralización y el desencanto (19).

Dicha característica es posible avistar igualmente en la obra de escritores contemporáneos de Blanca Varela como Jorge Eduardo Eielson, o incluso en la de alguien más joven como José Watanabe. Pedro Lastra, al comentar sobre la poesía contemporánea latinoamericana, supone que ese rasgo implica "una conciencia vuelta hacia sí misma observándose en el acto de escribir: cuestionamiento de la poesía y el lenguaje, ejercicio de la duda, expresión del deseo de la palabra" (11). En este sentido, la intención de Varela por entablar un diálogo con Kafka, continúa Cárcamo-Huechante,

> coincide con una serie de escrituras poéticas marcadas por la deflación de la voz vática y monumental. Su poética del movimiento descendente implica una imaginación sujeta a una

> economía formal de lo mínimo, donde no hay espacio para el gran vuelo retórico y la grandilocuencia de una voz monológicamente única, plena y elevada. Por el contrario, el trazado horizontal de los guiones y los fraseos paralelos abre paso a un juego ambivalente y dialógico de voces (19).

Se trata, por lo tanto, de una voz poética escritural que del mismo modo desciende hacia lo hondo, hacia lo impenetrable, donde se va entablar, sin preocupaciones –con total libertad, si se quiere–, una conversación no hegemónica sino interactiva. "Bajarse del pódium y renunciar al dogma de la voz única implica ponerse a conversar: pasar de una relación vertical a una horizontal" (Cárcamo-Huechante 20); hablamos de una forma de desacralización de la voz poética y del hecho de asumir la poesía, no como un santuario de la verdad, sino como "una especie de foro que acontece en el espacio mínimo de la página, habitado por la mini-elocuencia de sus opacas voces y trazos" (Cárcamo-Huechante 20). Lejos estamos, por supuesto, de la acostumbrada autoridad creada en torno a la voz poética. Para Ina Salazar,

> En Varela esta forma enunciativa refleja la voluntad de interdependencia entre palabra y vida desde la perspectiva de una ética. Pero se constituye también como contexto de desvelamiento de la ausencia de un sentido ordenador del mundo, del absurdo. Es asimismo el lugar de la contestación, cuestionamiento y parodia de una palabra sagrada (10).

Por otra parte, pero en la misma dirección temática, Mara Donat, señala que, "Varela rechaza toda anorexia del lenguaje, prefiere conformarse con la única verdad posible, la aceptación del caos y de la inexactitud. Queda el hambre de la palabra absoluta, pero la poeta en asumir la imposibilidad de un gesto total en la poesía y en la vida, vuelve la carencia una indigencia necesaria, en sentido ontológico y

expresivo" (65). Del vacío y el absurdo, en todo caso, se hace un estilo de vida. Bajo esta premisa, vemos entonces que la autora propone –como antes habíamos indicado– unos ejercicios que permitan olvidar la farsa y que aproximen, a la vez, a un nuevo modo de proceder, de actuar frente a la vida misma, desde el lado, por supuesto de la razón, de la gnosis, tal como se puede advertir en los versos siguientes del poema en cuestión:

> No se retorna de ningún lugar. Y la regla torcida lo confirma sobre el aire totalmente recto, como un cadáver.
> Y hay otras.
> Palidez, sobresalto, algo de náusea.
> Misterioso, obsceno chasquido del vientre que canta lo que no sabe.
> La luz a pleno cuerpo, como un portazo. Adentro y afuera.
>     No se sabe dónde.
>
> Y las demás. ¿Existen?
>
> Infinitas para la duda. Evidentes para la sospecha.
> Dejarse arrastrar contra la corriente, como un perro.
> Aprender a caminar sobre la viga podrida.
> En la punta de los pies. Sobre la propia sombra.
> No más grande que ellos ni más pequeña.
>
> Uno, dos, uno, dos, uno, dos, uno.
> Uno atrás, otro adelante.
> Contra la pared, boca abajo, en un rincón.
> Temblando, con un lívido resplandor bajo los pies,
>     no más grande que ellos ni más pequeña.
> Tal vez, tal vez la estancada eternidad que algún alma inocente confunde con su propio excremento (274-275).

Se trata de una especie de ilustración didáctica para actuar en un mundo netamente tangible, una guía poética de cómo actuar frente al dolor que experimenta el ser humano, pero sobre todo de cómo hacerse a la idea de

lo efímero de la vida y de que la única salida posible es la muerte. Dice Ana María Gazzolo: Varela "no propone un mundo ilusorio ni una puerta abierta que no sea la de la muerte. Habla desde el auténtico meollo de sí misma, asumiendo la voz de la estirpe humana. Con ella no queda sino 'aprender a caminar sobre la viga podrida'" (82). Es necesario estar consciente, además, de la soledad en que se encuentra el ser humano, quien, mientras dure su estancia en la tierra, deberá aprender a defenderse de lo que ahora representa "una amenaza":

> Malolientes razones en la boca del túnel.
> Y a la salida.
> A la postre tantas razones como cuellos existen.
>
> Defenderse del incendio con un hacha. Del demonio con un hacha, de dios con un hacha.
> Del espíritu y la carne con un hacha (275).

Se requiere aprender a salvaguardarse incluso de su propio cuerpo para poder sobrevivir. No obstante, y como es casi una regla, Varela asume la soledad en que se encuentra y la utilidad de la defensa como una posibilidad para actuar sin ser acusada ni juzgada por nadie; dicho de otro modo, es libre de ejercer su arbitrio, dado que "No habrá testigos / Se no ha advertido que el cielo es mudo" (275). En medio de este acontecimiento, se asoma la escritura como fuente y tal vez como recurso, algo que Octavio Paz, ya decía en el prólogo a *Ese puerto existe*: "Escribir era defenderse, defender a la vida. La poesía era un acto de legítima defensa" (9). Sin embargo, en este caso, y finalmente para Varela, esta defensa tampoco resulta ser un elemento determinante, ni un signo que pueda parecer el posible asidero:

> A lo más se escribirá, se borrará. Será olvidado.
> Y ya no existirán razones suficientes para volver a colocar un pie

> y luego el otro.
> No obstante, bajo ellos, no más grande que ellos ni más pequeña,
> la inevitable sombra se adelantará.
> Y volteará la misma esquina. A tientas (275).

La única salida, entonces, el único paso certero que el ser humano tiene a la vista, es su desaparición; sólo es cuestión de que llegue el instante en que la sombra se "adelanta" y voltea "la misma esquina. A tientas". De esta manera se admite lo efímero, lo pasajero de la vida, que siempre va camino hacia la muerte.

Bajo este clima de desazón y desengaño total se pone en cuestionamiento la objetividad de la carne, de los restos del propio cuerpo, y se pregunta si en verdad esto que va con él, esto que le da forma, rostro, es "real", o simplemente es parte también de la farsa; cuestionamiento que, sin lugar a dudas, genera un ambiente de angustia parecida quizás a la náusea sartriana. Es lo que advertimos en el poema "Ternera acosada por tábanos":

> podría describirla
> ¿tenía nariz ojos boca oídos?
> ¿tenía pies cabeza?
> ¿tenía extremidades? (276).

La respuesta a estas interrogantes es más desconcertante aún, pues no existe siquiera la posibilidad de hacer memoria de lo que se ha visto, no se está seguro de casi nada, sino apenas de lo esencial, de algo que en realidad no cambia en los humanos:

> sólo recuerdo al animal más tierno
> llevando a cuestas
> como otra piel
> aquel halo de sucia luz

voraces aladas
sedientas bestezuelas
infames ángeles zumbadores
la perseguían

era la tierra ajena y la carne de nadie (276).

Esa visión es por demás desoladora, de desencanto total, como apunta Ana María Gazzolo: el ser humano es "traicionado en sus posibilidades, algo que no puede ser lo que es" (80). Llegar a esta conclusión implica sin duda agudeza intelectual: "La muerte se prepara en la vida, esta comprobación nace de la lucidez y el afán de no engañarse que distinguen el discurso vareliano" (Gazzolo 80). En cierto modo, es también como concluye el citado poema:

tras la legaña
me deslumbró el milagro mortecino
la víspera el instinto la mirada
el sol nonato

ah señor
qué horrible dolor en los ojos
qué agua amarga en la boca
de aquel intolerable mediodía
en que más rápida más lenta
más antigua y oscura que la muerte

a mi lado
coronada de moscas
pasó la vida (276-277).

De esa desazón, del sinsabor inevitable ante la caída y el desengaño, ante la farsa constante, surge el poema que da título al libro "Ejercicios materiales". Es un texto que, sin duda, reúne todos los elementos tratados hasta aquí, un

vasto inventario con el que se va a poner en práctica una serie de ejercicios propiamente dichos:

> convertir lo interior en exterior sin usar el cuchillo
> sobrevolar el tiempo memoria arriba
> y regresar al punto de partida
> al paraíso irrespirable
> a la ardorosa helada inmovilidad
> de la cabeza enterrada en la arena
> sobre una única y estremecida extremidad (278).

Vemos que el poema se inicia con un verbo en infinitivo, y así continúa; lo que podría interpretarse como un llamado a la acción ante la caída inevitable, ante la desilusión absoluta. Se apela a un actuar –como vemos en estos versos– sin rencor, sin animadversiones, para transformar lo visto y descubierto "sin usar el cuchillo", sin violencia ni fanatismos.

El retorno al inicio, por cierto, no postula una tierra prometida, sino más bien un "paraíso irrespirable" donde el hombre se encuentra solo y de cabeza en la arena, como si hubiera caído desde lo alto, y apenas se sostiene por "una única y estremecida extremidad". Esta imagen visiblemente da por cancelada, y de modo definitivo, la noción de dualidad sobre la cual ha sido pensada la imaginería del mundo.

## UN NUEVO MODO ESPIRITUALIDAD

Actuar bajo este principio implica, en consecuencia, apelar a un nuevo modo de espiritualidad, sustentado evidentemente en lo corpóreo, en lo carnal, y en la "unidad" de los restos que quedan. Un modo de espiritualidad construido de adentro hacia afuera, puesto que, como se anuncia en el verso siguiente, "lo exterior jamás será interior" (278).

Hablamos, pues, de una construcción vista y cimentada en la honestidad consigo misma, en la sinceridad total, sin promesas ni falsas esperanzas, lo que en buena medida da respuesta a la búsqueda que Varela hace a lo largo de toda su obra. Así, revierte ella los principios básicos de la doctrina cristiana y nos sitúa –como desde el inicio de este trabajo hemos señalado– ante una nueva disciplina espiritual, o, dicho de otro modo, ante "un misticismo secular".

Lo secular es un producto del orden perdido, una derivación de la pérdida de la fe cristiana, pero también es un fenómeno decisivo en el campo del arte y la literatura del siglo XX en este lado del mundo. Rafael Gutiérrez Girardot, apunta en este sentido:

> La secularización (…) fue no sólo una "mundanización" de la vida, una "desmiracularización" del mundo sino a la vez una "sacralización" del mundo. Y nada muestra tan patentemente esta sacralización del mundo como los "principios de fe" que rigieron estas dos tendencias y las metas que se propusieron: la fe en la ciencia y en el progreso, la perfección moral del hombre, el servicio a la Nación" (80).

Dentro de ese contexto de "desmiracularización" del mundo se encuentra sin duda la voz poética de Blanca Varela, sobre todo, y en este punto específico, por su "fe" y apuesta por "la perfección moral del hombre", la misma que se sustenta en el sentido de un amor propio, como antes habíamos indicado y se puede advertir ahora en los siguientes versos, desde y hacia sí misma:

> el reptil se despoja de sus bragas de seda
> y conoce la felicidad de penetrarse así
> mismo
> como la noche
> como la piedra
> como el océano

conocimiento
amor propio sin testigos (278).

Esa experiencia de "amor propio sin testigos" puede ser interpretada como un acto, un ejercicio de olvidarse de sí, en afán –claro está– de alcanzar una "perfección moral" basada en el conocimiento y afecto personal e integral, como una forma de enfrentar y olvidar la farsa. Este hecho se aprecia mejor en los versos siguientes:

conocerse para poder olvidarse
dejarse atrás
una interrogación cualquiera
rengueando al final del camino
un nudo de carne saltarina
un rancio bocadillo
caído de la agujerada faltriquera de dios
enfrentarse al matarife
entregar dos orejas
un cuello
cuatro o cinco centímetros de piel
moderadamente usada
un atadillo de nervios
algunas onzas de grasa
una pizca de sangre
y un vaso de sanguaza
sin mayor condimento que un dolor
casi humano (278-279).

Se trata de un ascenso individual por el cual quien ha alcanzado un conocimiento pleno de sí mismo se dedica a omitirse, a reconocer que es un "nudo de carne saltarina / un rancio bocadillo caído de la agujerada faltriquera de dios", y que puede ofrecer a su verdugo fragmentos de su cuerpo, ya que el único "condimento" que le recuerda su lado humano es el dolor. Llegado a este punto de elevación personal y entrega absoluta, es posible advertir el verdadero

rostro de Dios o "el divino", como se anuncia en esta parte del poema, y su lado más cruel y sanguinario; hablamos de un dios que actúa como perdonavidas, prepotente y sin piedad alguna, que cuando quiere puede levantar su espada y actuar contra el hombre:

> el divino con parsimonia de verdugo
> limpia su espada en el lomo del ángel más
> próximo
> como toda voz interior
> la belleza final es cruenta y onerosa
> inesperada como la muerte
> bala tras el humo de la zarza (279).

Sin embargo, descubrir el verdadero rostro de dios es también observarlo de cerca, sin temor y sin resentimiento; así puede dejarse atrás cualquier ánimo de revancha, cualquier cosa que perturbe o haga ruido. La actitud es y debe ser en cualquier caso de recogimiento necesario para poder atenderse a sí mismo, porque, como vemos en los versos siguientes:

> no es fácil responderse
> y escucharse al mismo tiempo
> el azogue no resiste
> se hincha y quiebra la imagen
> constelándola de estigmas (279).

Ello supone algo como entrar en una abstracción, necesaria para proteger dicha imagen y cuidar que se mantenga intacta, puesto que:

> la ausencia es multitud
> la soledad y el silencio
> sorprenden al que evade la mirada
> al ciego del alma
> al que tiembla

al que tantea con talón mezquino
la grupa heroica y resbalosa del amor (279).

La abstracción, por tanto, conlleva multitud; es el estado más completo y realizado; porque sólo entonces puedes avistar,

así caídos para siempre
(…)
el gran ojo de la vida
lo único realmente húmedo y misterioso de nuestra existencia
el gran pozo
el ascenso a la santidad
el lugar de los hechos (279-280).

Llegar al "gran pozo", como podemos ver, equivale desde una mística inversa, que es lo que intentamos demostrar en el presente trabajo, alcanzar "la santidad", es volver a nacer, pero esta vez a sabiendas de que no existe otra salida, sino la de la muerte.

entonces
no antes ni después
"se empieza hablar con lengua de ángel"
y la palabra se torna digerible
y amable el silbo de los aires
que brotan quedamente y circulan
por nuestros puros orificios terrenales
protegidos e intactos
bajo el vellón sin mácula del divino cordero

santa molleja
santa
vaciada
redimida letrina (280).

Se trata de un ascenso espiritual, como se anuncia luego, de una claridad integral: "sólo la transparencia habita

el ánima lograda finalmente inodora incolora e insípida" (280). Hablamos pues, de un estado de lucidez indeterminada, similar a la que se anuncia en el misticismo cristiano, pero no a nivel espiritual sino corporal. Por lo tanto, y si pensamos en los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, cuyo propósito es enseñar paso a paso el camino hacia el encuentro con la divinidad, podríamos decir que Varela pretende enseñar cómo vivir enfrentados siempre al poder de la muerte.

Su pedagogía viene mediada por el poder de la gravedad y la gracia, como lo anuncia en los siguientes versos: "gravedad de la nube enquistada en la grasa / gravedad de la gracia que es la grasa perecible / y retorno y aumento de lo mismo y retiro en el arca interior" (280). Según Modesta Suárez, "al interponer la grasa como paronomasia de la gracia crea una nueva opacidad (…) Al punto de que esta última estrofa remite a la fatalidad, con el retorno a la frase y retórica comunes" (151). Varela sigue: "que así vamos y estamos / que así somos / en la mano de dios" (280); con esos versos entramos en una especie de incertidumbre o perplejidad total, que nos lleva –siguiendo a Suárez– al cuestionamiento de rigor: "¿para qué entonces el principio del poema y qué sentido tiene lo que aparece como un sacrificio humano?" (151). Todo se resume en un acto de entrega total, inútil y, además, vano premio a la crueldad de la divinidad.

## LA MUERTE COMO SALIDA TRIUNFAL

Se trata de una enseñanza que demanda pensar en el cuerpo desde una doble perspectiva, interior y exterior, como la propia autora afirma en entrevista con Modesta Suárez, y

que la crítica mexicana lo cita en su libro *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*: "Hay que pensar en el interior de todo lo vivo para buscar algo que sea lo más permanente" (161). En este sentido, Varela convierte el cuerpo en una especie de templo que se erige entre y desde las ruinas, "libre de viejas sombras" –como señala después en el poema "La muerte viste a la novia"– y sobre el cual se cimentan las bases de su filosofía:

> el pulgar de hielo
> levanta el párpado
> y coloca una gota de oscuridad
>
> se agranda la noche
> y cada párpado
> es una parda medialuna
>
> el aire vela
> el hedor de la vida
> deja intacto el perfil
>
> brillan con otra luz
> cabello y labio
> calla el mar en su oído
>
> y ahora el cuerpo entero
> libre de viejas sombras
> se alisa para el último amor (281).

Expuesto así, totalmente libre, al "aire que vela el hedor de la vida", vemos entonces que "el cuerpo entero" no tiene otra expectativa más que alisarse "para el último amor" que es la muerte. Este aprendizaje, "Esta agonía –dice Suárez– es la que la voz poética parece obstinarse en escudriñar en [el poema] 'Lección de anatomía'" (161): "más allá del dolor y del placer la carne inescrutable / balbuceando su lengua-

je de sombras y brumosos colores” (282). Desde el título, además, como ocurre en muchos de los poemas de Varela, nos advierte que se trata de una suerte de clase o tratado; es decir, de una enseñanza sobre el cuerpo y su condición material o anatómica.

Luego vemos que la poeta sobrepone la carne, la materia, por encima de todo, incluso del “dolor y del placer”; por eso mismo, el cuerpo se torna misterioso, “inescrutable”, y posee además un “lenguaje” no del todo claro, parecido a los “dislates” de San Juan de la Cruz. Pero ahora, ese lenguaje es el de alguien que se encuentra en el fondo de la desolación y desde allí intenta articular o balbucear un mensaje. Para Modesta Suárez, se trata en realidad de “una doble visión simultánea: es una mirada desde fuera (…) sin dejar de observar la carne desde dentro, hasta sentir esas palpitaciones internas que aún señalan la vida en el cuerpo” (161). De ahí la insistencia en que todo debe contemplarse en una doble perspectiva:

> la carne convertida en paisaje
> en tierra en tregua en acontecimiento
> en pan inesperado y en miel
> en orina en leche en abrazadora sospecha
> en océano
> en animal castigado
> en evidencia y en olvido (282).

La organicidad transmutada se junta a la cuestión existencial que aún no se había formulado hasta ahora: “viendo la carne tan cerrada y distante / me pregunto / qué hace allí la vida simulando” (282). La inquisición se realiza entonces desde el espacio interior:

> el cabello a veces tan cercano
> que extravía al ojo en su espesura

las bisagras silenciosas cediendo
lagrimeando tornasol
esa otra fronda inexplorada
en donde el tacto confunde
el día con la noche
fresca hermosa a la mitad del lecho
donde los miembros mutilados retoñan
mientras la lengua gira como una estrella
flor de carne carnívora
entre los dientes de carbón
ah la voz gangosa entrecortada dulcísima del amor
saciándote saciándose saboreando el ciego bocado

los modos los frágiles huesecillos del amor
ese fracaso ese hambre
esa tristeza futura
como el cielo de una jaula

la tierra gira
la carne permanece
cambia el paisaje
las horas se deshojan

es el mismo río que se aleja o se acerca
tedioso espejo con la misma gastada luna de yeso
que se esponja hasta llenar el horizonte
con su roñosa palidez" (282-283).

Asimismo, se vuelve notoria la conciencia del cuerpo como ruina, como lugar infranqueable: "merodean las bestias del amor en esa ruina / florecen la gangrena del amor / todavía se agitan las tenazas elásticas / los pliegues insondables laten" (283). Tal deterioro es quizás una señal de vida, del cual, dado el conocimiento alcanzado, el cuerpo saldrá de igual manera triunfante:

reino de ventosas nacaradas
osario de mínimos pájaros

primavera de suaves gusanos agrios
como la bilis materna
más allá del dolor y del placer
la negra estirpe
el rojo prestigio
la mortal victoria de la carne" (283-284).

Así, llega el momento en que el develamiento de la verdad, lleva al abandono de los deseos, y con la claridad de la luz la verdad desaparece; quedando al final sólo el sonido "en el sagrado vacío de mi cráneo", tal como se anuncia en el poema "Supuestos":

el deseo es un lugar que se abandona
la verdad desaparece con la luz
corre-ve-y-dile

es tan aguda la voz del deseo
que es imposible oírla
es tan callada la voz de la verdad
que es imposible oírla

calor de fuego ido
seno de estuco
vientre de piedra
ojos de agua estancada
eso eres

me arrodillo y en tu vientre
cuento los dedos de mi mano derecha
que te escribe

me aferro a ti
me desgarra tu garfio carnicero
de arriba abajo me abre como a una res

y estos dedos recién contados
te atraviesan en el aíre y te tocan

y suenas suenas suenas
gran badajo
en el sagrado vacío de mi cráneo (285).

Da la impresión de que el saber; es decir, la aproximación a la claridad de la luz, y el hecho de reconocer que no eres más que materia, "calor de fuego ido / seno de estuco / vientre de piedra / ojos de agua estancada", y por lo mismo, mortal, en este caso, hace la diferencia. Esta idea se refleja mejor en el poema "Escena final":

he dejado la puerta entreabierta
soy un animal que no se resigna a morir

la eternidad es la oscura bisagra que cede
un pequeño ruido en la noche de la carne

soy la isla que avanza sostenida por la muerte
o una ciudad ferozmente cercada por la vida

o tal vez no soy nada
sólo el insomnio
y la brillante indiferencia de los astros

desierto destino
inexorable el sol de los vidrios se levanta
reconozco esa puerta
no hay otra

hielo primaveral
y una espina de sangre
en el ojo de la rosa (286).

El reconocer que no hay alternativas es lo que en cierto modo te otorga el triunfo. Como dice Mario Vargas Llosa,

nuestra autora "consigue hacernos sentir que aquel destino no es sólo lastimoso, que hay en él cierta inevitable grandeza, la de los héroes de las tragedias clásicas, que morían sin resignarse, resistiendo, a sabiendas de que la derrota sería inevitable" (16). De este modo, Blanca Varela nos sumerge en el universo más profundo de lo corporal, de lo carnal y lo convierte en un espacio de exploración, de conocimiento de lo humano, de aprendizaje y acercamiento al único punto ineludible: la muerte. Ese conocimiento, en una actitud demandante parecida a la que se observa en los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola, Varela lo traslada también al plano de la escritura.

El libro concluye con el poema "Crónica", dividido en 10 apartados. El título, como en muchos otros poemas, no está exento de ironía. Modesta Suárez, quien lleva a cabo un estudio sobre este poema en específico, señala: "Blanca Varela plantea en su poema la reorganización –¿la desorganización?– del material histórico y por lo tanto un cuestionamiento ideológico" (256), que abarca casi todos los ámbitos: políticos, sociales, religiosos, etc. No obstante, esta reorganización, de acuerdo con el señalamiento que hace también Suárez, está "invadido [superpuesto] por la corporeidad". De ese modo la autora crea una historia distinta, "regida por nuevas leyes que ya no necesitan de la cronología histórica" (263), tal como se advierte en el primer apartado:

> "a palos los mataré niños míos" advierte, delira, musita, mientras sacude soleada melena y albiceleste gualdrapa.
> con leve mano descubre el seno por donde mana sólida vía láctea, llenando la noche del tiempo con dolorida luz redentora.
> uno, dos, tres golpes en la piedra bastan y sobran. el alma se desnuda frente a la carne celestial. el ovillo de fuego rueda y el azar teje y desteje el lienzo original. tálamo de nieve para escribir con la primera sangre el nombre.

como todas las cosas la forma vendrá después.
Ungida (287).

Una historia, una "Crónica", que nace del caos, de la exposición total, "su maleabilidad y su capacidad de acoger abundantes y disímiles materiales, históricos o no, sirven a la poeta como última manera de seguir contando historias, aún en forma desesperanzadora" (Suárez 267), pero que nos acercan a un aprendizaje distinto.

# UNA "ISLA QUE AVANZA SOSTENIDA POR LA MUERTE"

*Soy la calle*
*soy el ojo de nadie*
*el calor*
*el frío*
*la mañana perdida soy*
*la vida en otro lado*

La poesía de Blanca Varela es una voz que emerge de la desilusión y el desconcierto, en una época, como indica María Auxiliadora Balladares, marcada por "la violencia –bélica, política, económica, social– [que socava] las bases sobre las cuales se asentaban buena parte de nuestras seguridades ontológicas" (11), y trastoca las expectativas sobre el futuro humano. En el texto citado anteriormente, bajo el título de "Antes de escribir estas líneas", Varela, tomando las palabras de Octavio Paz, se refiere a este periodo de "tiempos pocos felices que significaron los años posteriores a la última guerra", como un gran túnel que se abrió frente a ellos: "un túnel que exploramos juntos, 'como se explora un continente desierto, una enfermedad, una prisión'"; y en las líneas siguientes agrega:

> Es verdad, como lo dice [Paz], que aprendimos no sólo a conocer nuestro túnel, sino a reconocerlo y aceptarlo. Algunos usamos la poesía, y la continuamos usando todavía con ese propósito. Se trataba y se trata de darle nombre a todas las sombras, a todos los fantasmas de ese túnel; de domesticarlos con las palabras o con el canto, de confundirnos con ellos, de ser ellos, de asumirlos (106).

Es decir, al igual que otros artistas y poetas contemporáneos, Varela encuentra en la poesía "la puerta de salida" de ese conducto que representó, especialmente, la segunda mitad del siglo XX para el mundo occidental. No obstante, ella aprovecha los dispositivos de la poesía y abre a la vez un espacio para el discernimiento y la búsqueda de un nuevo sentido de la existencia humana; una búsqueda que sin duda se hace evidente desde su primer libro, *Ese puerto existe*, publicado en 1959, y concluye, de cierta manera, en El *falso teclado*, su último libro publicado en el año 2000.

Sobre este criterio básico podríamos decir que se funda la obra poética de Blanca Varela, escrita y publicada en ocho volúmenes.

La elección de tres libros en el presente estudio, por consiguiente, obedece a una cuestión netamente metodológica en función del tema que hemos querido indagar y exponer hasta aquí; más allá del hecho de que fueran publicados de manera sucesiva, aunque con varios años de diferencia entre uno y otro, se advierte en estos tres títulos una articulación o encadenamiento discursivo, adecuado a nuestro tema de estudio.

El primero, *Valses y otras falsas confesiones*, publicado en 1972, se inicia con un cuestionamiento abierto y sin recatos a la idea de la trascendencia, del ascenso espiritual y el poder que ejerce el Ser Divino en la vida del hombre, dando paso así a una búsqueda incesante de respuestas sobre el destino

del hombre. Desde luego, este cuestionamiento y búsqueda se observa también en sus libros anteriores; tanto en *Ese puerto existe* (1959), como en *Luz de día* (1963), es posible encontrar textos que sugieren dicho cuestionamiento. No obstante, es en *Valses y otras falsas confesiones* donde no deja más espacio para la diplomacia, su discurso poético es abierto, al punto de alcanzar los límites de la irreverencia y la profanidad.

En *Canto villano*, de 1978, encontramos una exposición sincera sobre el destino de la vida del hombre, y un desenmascaramiento, a la vez, de la imagen creada en torno a la divinidad. Es decir, se da respuesta en gran medida a la búsqueda emprendida en *Valses y otras falsas confesiones*. Sin embargo, los hallazgos—la verdad descubierta, se podría decir también—no son para nada alentadores, ni mucho menos reconfortantes; descubrir la verdad sobre el destino humano y el poder de Dios significa a partir de este libro, enfrentarse y asumir lo efímero, el vacío, la soledad. Dios, quien, desde el punto de vista del cristianismo, tutela la vida del hombre y encarna la esperanza más allá de la muerte, ha sido expuesto aquí como una gran farsa. En consecuencia, el ser humano debe asumir que se encuentra solo en el mundo. Es un hallazgo que exige al mismo tiempo deslindarse de aquella idea tradicional, impuesta fundamentalmente por el cristianismo, y fijar la atención en la parte material de la cual está hecho el hombre, en lo corporal, como única vía de conocimiento.

En *Ejercicios materiales*, publicado en 1993, se trata en efecto de aprender a conocer la materialidad del hombre, de asumirla y de vivir con ella. Si los ejercicios de San Ignacio de Loyola enseñan paso a paso el camino para acercarse a la divinidad, a partir de la compresión del dolor de Cristo en

la cruz, los ejercicios de Blanca Varela enseñan cómo adentrarse en la materialidad del ser humano desde la soledad y el vacío en el que se encuentra en el mundo. Los libros posteriores: *El libro de barro* (1994), *Concierto animal* (1999), y *El falso teclado* (2000), sin pretensión de entrar en detalles, refuerzan esta idea, siempre con una lucidez que se hace cada vez más entera y profunda en torno al misterio que encierra la materialidad del ser humano.

Con base en los aspectos antes señalados, se puede argumentar que Blanca Varela acude a la experiencia mística con el fin de desmontar los principios establecidos e interpuestos por el cristianismo en torno a la existencia del hombre, hecho que la lleva, posteriormente, a exponer de manera abierta su verdad respecto a la idea de trascendencia del ser humano y su relación con Dios, y finalmente a enseñar, no en el sentido doctrinal sino más bien pedagógico, cómo asumir el vacío y la soledad en la que se encuentra el hombre y de qué manera debe enfrentarse a lo fugaz de su existencia.

De ese modo, la poeta logra revertir los principios establecidos por la doctrina cristiana en torno a la relación hombre–Dios, y sitúa al primero en el mundo, en su más profunda y entera carnalidad, como el único dueño de su destino. No obstante, y dada la condición actual del ser humano, Varela apuesta por lo que hemos dado en llamar aquí un nuevo modo de espiritualidad, o una mística secular, que estaría sustentada en el conocimiento pleno de lo corporal.

Se trata, por lo tanto, no de un ascenso espiritual hasta llegar a la "cristalina fuente", como ocurre en el caso de San Juan de la Cruz, sino de un descenso hacia el "pozo de la santidad", como una forma de realización del ser humano.

# BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio. *L'aperto L'uomo e l'animale (Lo abierto. El hombre y el animal)*. Trad. Flavia Costa & Edgardo Castro. 1ª. Ed. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hildalgo editores, 2006.

Balladares, Maria-Auxiliadora. *Todos creados en un abrir y cerrar de ojos. El claroscuro en la obra poética de Blanca Varela*. Quito, Ecuador: Centro de Publicaciones Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2015.

Barrientos, Violeta. «La náusea vareliana». *En* M. Dreyfus y R. Silva, editoras. *Nadie Sabe de mis Cosas: reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Lima, Perú: Fondo del Congreso del Perú, 2007. 221-228.

Bermúdez, Silvia. «Extrañamiento y escritura: Blanca Varela y sus Ejercicios materiales». *Journal of Iberian and Latin American Studies* 7.2 (2001): 117-127.

Borghesi, M. «La secularización de la cultura contemporánea». *Actas del V Simposio Internacional de fe cristiana y cultura contemporánea «Cristianismo en una cultura postsecular»*. Pamplona, España: Ediciones Universidad de Navarra, S. A., 2006. 51-69.

Cárcamo-Huechante, Luis. «Una poética del descenso: entre mezcla y conversación en Blanca Varela». *Hispanic Review* 73.1 (2005): 1-23.

Castañon, Adolfo. «In Memoria. Blanca Varela (1926-2009)». *Letras Libres* (2009): 54-55.

De la Cruz, S.J. *Poesías completas y otras páginas*. Zaragoza, España: Editorial EBRO, S.L., 1946.

—. *Prólogo*. Zaragoza, España: Editorial EBRO, S.L., 1946.
Donat, Mara. «El tópico del hambre como construcción metafórica del sentido en la poesía de Blanca Varela.» *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali* 13 (2015): 51-67.
Ferrari, Américo. «Varela: explorando los 'bordes espeluznantes'». *Hueso Húmero* 21 (1986): 134-143.
Forgues, Roland. «Blanca Varela La fascinación por lo maravilloso». *En* R. Forgues, *Palabra Viva*. 1ª. Ed. Vol. IV. Lima, Perú: El Quijote, 1991. 75-89.
Forgues, Roland. «Magda Portal y Blanca Varela Las Fundadoras». *En* R. Forgues, *Plumas de afrodita*. Lima, Perú: Editorial San Marcos, 2004. 81-90.
Gazzolo, Ana. «Blanca Varela: más allá del dolor y del placer». *En* M. Dreyfus y R. Silva, editoras. *Nadie sabe de mis cosas: reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Lima, Perú: Fondo del Congreso del Perú, 2007. 73-83.
Graves, Cristina. «Con el ángel entre los dedos». *Hueso Húmero* 4 (1980): 93-101.
Guerrero, Eva. «La poética de Blanca Varela: 'Hacer la luz aunque cueste la noche'.» Varela, Blanca. *Aunque Cueste la Noche*. 1ª. Ed. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca Patrimonio nacional, 2007. 7-95.
Gutiérrez, Rafael. *Modernismos: supuestos históricos y culturales.* 3ª. Ed. Bogotá, Colombia: Fondo de Cultura Económica, 2004.
Hidalgo, David. «Una poeta en carne viva». *El Comercio, jueves* 22 de septiembre de 2005.
Kristal, E. «Entrevista con Blanca Varela». *Mester* 24.2 (1995): 133-150.
Lastra, Pedro. «Notas sobre la poesía hispanoamericana». *Inti: Revista de literatura hispánica* 1.18 (1983): 2-12.
Liscano, Juan. *Obra Poética Completa (1939-1999)*. Caracas, Venezuela: Fundación para la Cultura Urbana, 2007.
López, Luce. *Asedios a lo Invisible*. Madrid, España: Editorial Trotta S.A., 1998.
—. «San Juan de la Cruz: ¿Poeta del amor divino o poeta del amor humano?» *Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1995a)*. Birmingham, Inglaterra: Centro Virtual Cervantes, 1995. 18-32.

Marramao, G. *Cielo y tierra. Genealogía de la secularización*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1998.
Martínez, Luis. «Del silencio a la palabra: la nueva mística en la segunda mitad del siglo XX». *Castilla. Estudios de Literatura* 5 (2014): 67-85.
Monod, Jacques. *Le Hasurd et la Necesritt / El Azar y la Necesidad*. Trad. Francisco Ferrer Lerin. 2ª. edición. Barcelona, España: Ediciones Orbis, S.A., 1970.
Muñoz, Olga. «La búsqueda del orígen en El libro de Barro de Blanca Varela». *Lienzo* 27 (2006): 193-207.
—. *Ómnibus N° 13*. 15 de febrero de 2007. 20 de marzo de 2021. <https://www.omni-bus.com/n13/munoz.html>.
Nietzsche, Frederick. *Also sprach Zarathustra (Así habló Zaratustra)*. Trad. Andrés Sánchez. Madrid, España: Alianza Editorial, 1997.
Núñez, Charo et al. «Blanca Varela: Ya no quiero ser un perro; lo fui un montón de años». *Diario de Poesía* 33 (1995): 3-5.
Ollé, Carmen. «El canto villano de Blanca Varela». Eliana Ortega, editora. *Más Allá de la Ciudad Letrada Escritoras de Nuestra América*. Santiago de Chile: Isis Internacional, 2001. 95-102.
Ortega, Julio. «Blanca Varela: una verdad en carne propia». *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica 365 (Nueva Época)* (2001): 14-15.
—. *Figuración de la Persona*. Madrid, España: Ednasa, 1971.
Panikkar, Raimon. *Opera Omnia. Mistica e spiritualità. Mística, pienezza di Vita*. Ed. Milena Carrara. Trad. Germán Ancochea. Vol. I. Barcelona, España: Herder Editorial S.L., 2015. XII vols.
Paoli, Roberto. «Una Visión Lúcida y Desencantada. Prólogo de la primera edición de *Canto Villano*, 1986». Varela, Blanca. *Canto Villano. Poesía Reunida, 1949-1994*. 2ª. Ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. 15-23.
Paz, Octavio. *Corriente Alterna*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2000.
—. «'Destiempos' de Blanca Varela». Varela, Blanca. *Canto Villano. Poesía Reunida, 1949-1994*. 2da. Ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. 7-13.
—. *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la Vanguardia*. 3ª. Ed. Barcelona, España: Editorial Seix Barral S.A. Colección Biblioteca de Bolsillo, 1990.

Ramírez, Marco. «Marginalidad del artista y reivindicación cosmopolita. León de Greiff lee a François Villon». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 40.3 (2016): 609-626.

Rodríguez, Milena. «La Metáfora Animal: en torno al bestiario de Blanca Varela». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 68 (2008): 211-223.

Rodríguez, Víctor. «Blanca Varela: la poesía ya no es una dama burguesa.» *Inti: Revista de Literatura Hispanoamericana* 01.46-47 (1997): 285-292.

Ruano, Manuel. *Obra Poética*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 2000.

Salazar, Ina. «Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela: reescrituras místicas desde una modernidad desmiraculizada». *Les Ateliers du SAL* II.5 (2011): 1-14.

Sánchez, Eustaquio. *Los Poetas Goliardos del Siglo XII*. Madrid, España: SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2015.

Santa Biblia. Reina Valera 1960. Colombia: Sociedades Bíblicas Unidas, 2003.

Silva-Santisteban, Rocío. «Un animal para el sacrificio». *Hueso Húmero* 30 (1994): 109-113.

Suárez, Modesta. «De Sombras y Destellos / Ritmo y épica en 'Crónica' de Blanca Varela». *En* Areta, G. et al. *Poesía Hispanoamericana: Ritmo (s) Métrica (s) Ruptura (s)*. Madrid, España: Editorial Verbum, 1999. 255-270.

—. *Espacio Pictórico y Espacio Poético en la Obra de Blanca Varela*. Madrid, España: Editorial Verbum, 2003.

Sucre, Guillermo. *Antología de poesía hispanoamericana moderna*. Vol. II. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores, 1993. II vols.

Usandizaga, H. «La oscuridad más plena». *Hueso Húmero* 39 (2001): 172-184.

Usandizaga, Helena. «El contrapunto del vals peruano en la poesía de Blanca Varela.» *Literatura y música popular en Hispanoamérica. IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*. España: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2002. 475-481.

Valcárcel, Rosina. «'Blanca Varela: Esto es lo que me ha tocado vivir'». *La Casa de Cartón de Oxy* 10 (1996-1997): 2-15.

Valente, José Ángel y Lara, José. *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*. Madrid, España: Editorial Tecnos S.A., 1995.

Varela, B. «Antes de escribir estas líneas.» Varela, Blanca. *Aunque Cueste la Noche*. Ed. Eva Guerrero Guerrero. 1ª. Ed. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007. 101-108.

—. *Aunque Cueste la Noche*. Ed. Eva Guerrero Guerrero. 1ª. Ed. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007.

Vargas-Llosa, Mario. «Elogio de Blanca Varela». *El País* 20 de mayo de 2006: 15-16.

ediciones Actual

# BLANCA VARELA

José D. Núñez

En este libro de José David Núñez, el nombre de la autora peruana adquiere una desusada sinonimia; se acepta que un sintagma (*El descenso al pozo de la santidad*) reemplace sin tropiezos al otro (*Blanca Varela*). Lo que predica ese canje nos fuerza a leer la firma y la obra de la poeta como el inigualable desmantelamiento de la redención por medio de lo abyecto. El movimiento construye un mapa afín al de la Comedia de Dante: ¿acaso no se llega al purgatorio y al paraíso después de un descenso gradual por el abismo? Es cierto, sin embargo, que acá esa geografía pierde sus valores metafóricos, pues Varela reivindica (y bien lo muestra Núñez) la materia unitaria de esos reinos—la pura, perecible, podrida carne humana. El efecto retórico del título hace equivalentes el estatuto social de una persona y su complejo carácter religioso. Con el presente estudio, José David Núñez se sitúa en una serie crítica que incluye, entre otros, a Octavio Paz, Carmen Ollé y Mario Montalbetti.

**Luis Moreno Villamediana**